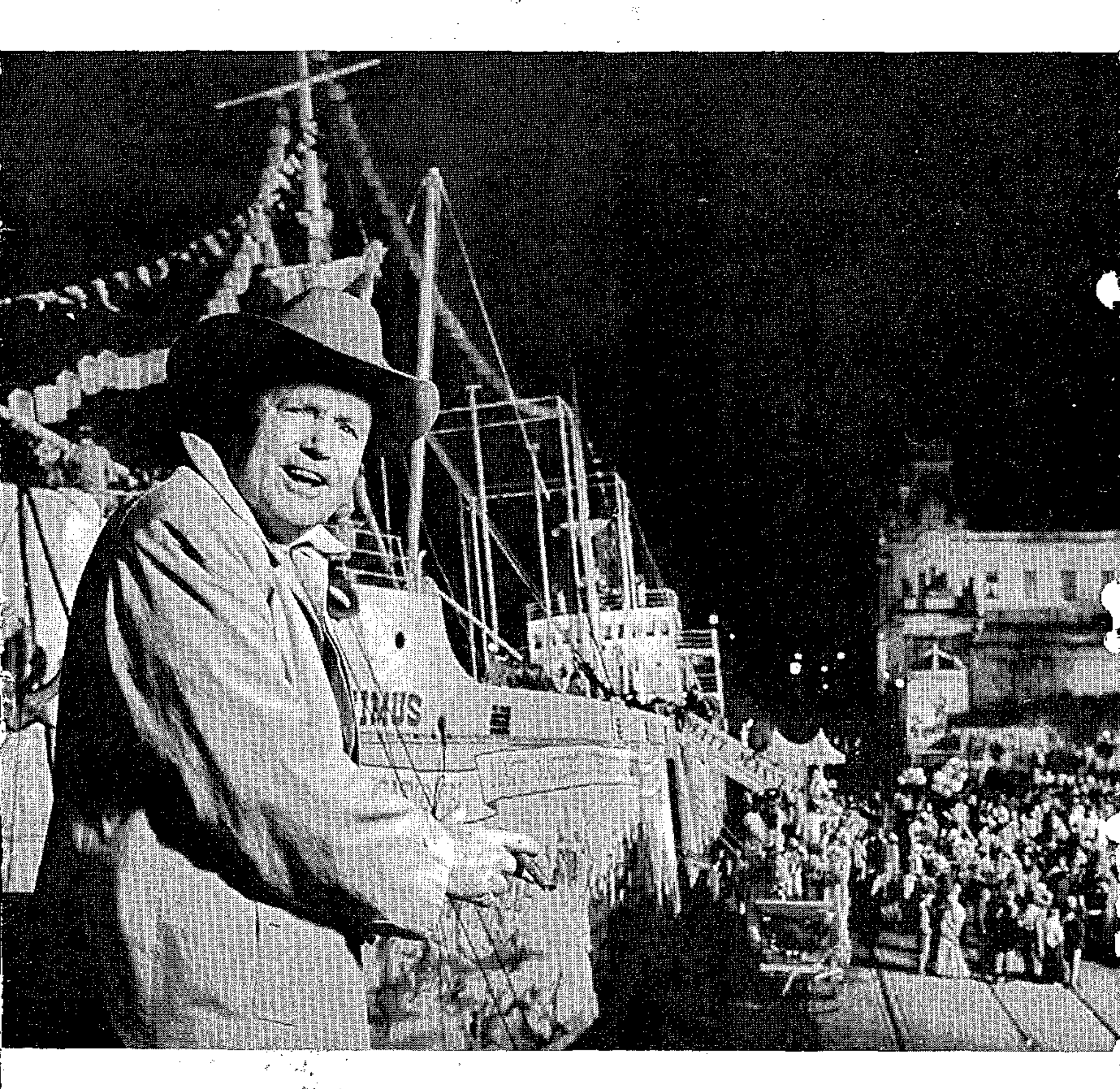
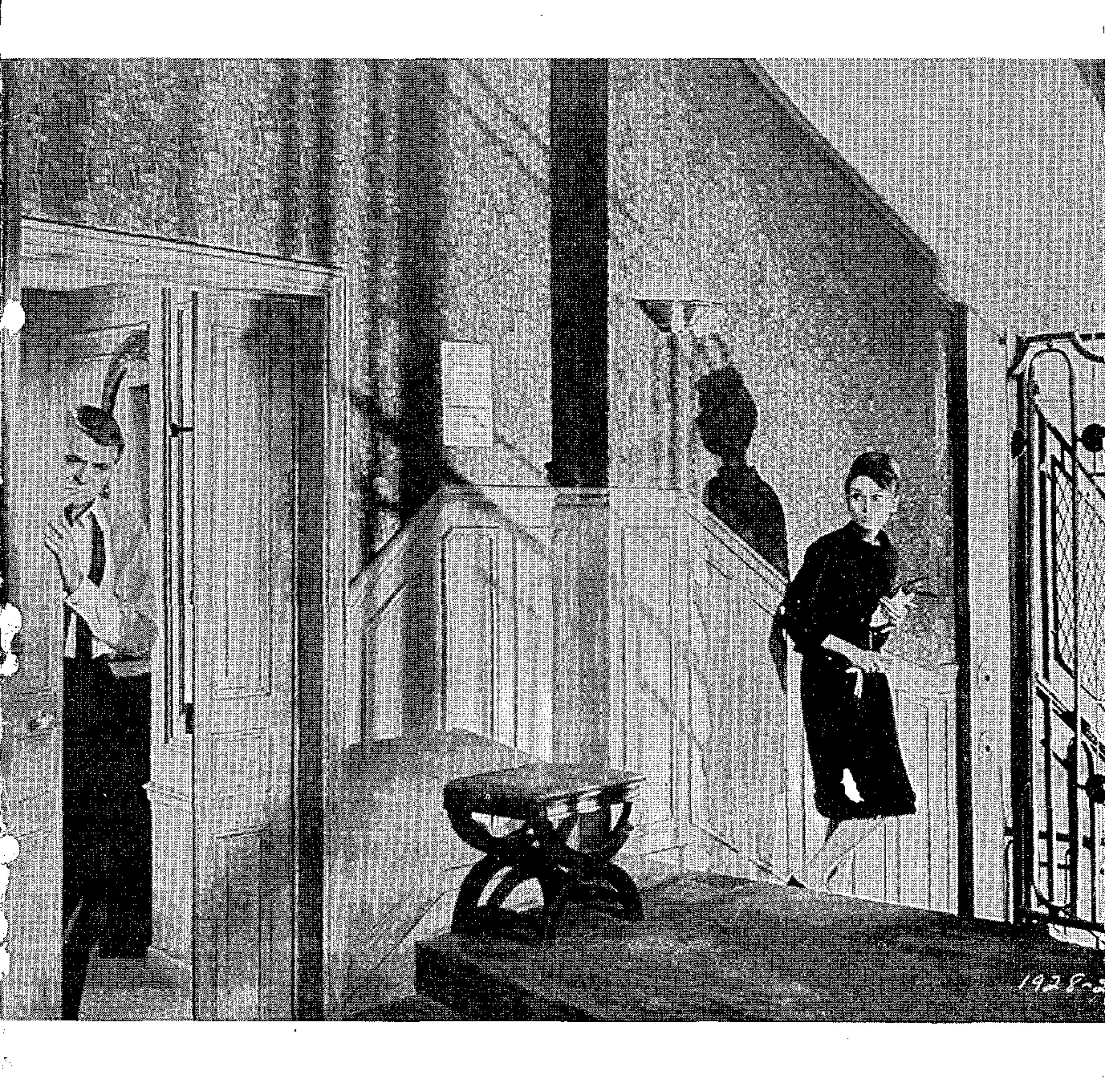
CAHIERS DU CINÉMA

CINÉMA AMÉRICAIN



Henry Hathaway pendant le tournage de la superproduction de Samuel Bronston THE CIRCUS WORLD *(Quand le cirque était roi)* avec John Wayne, Claudia Cardinale, Rita Hayworth, Lloyd Nolan, Richard Conte et John Smith (distribuée par RANK)



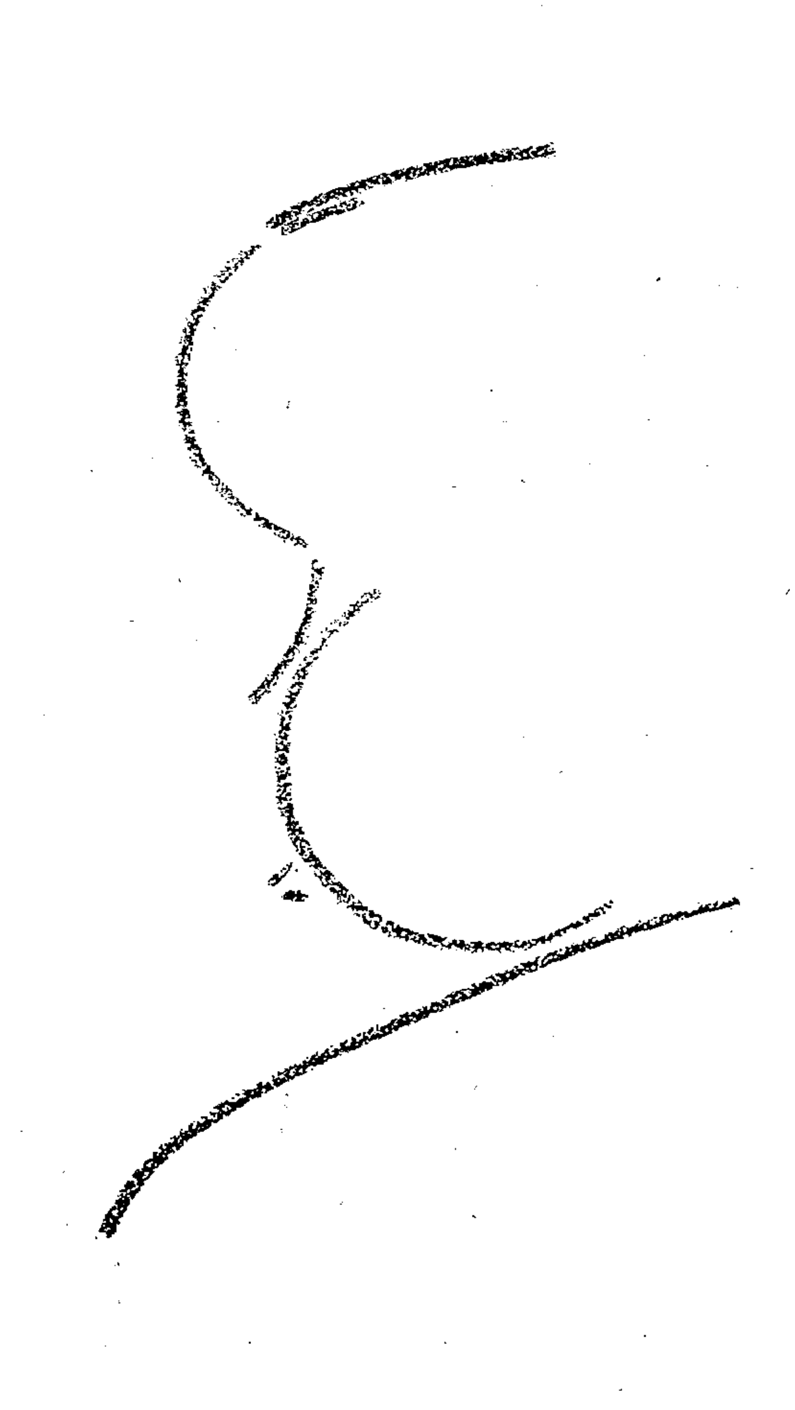
Cary Grant et Audrey Hepburn dans CHARADE, le dernier film, en Technicolor, de Stanley Donen (distribué par UNIVERSAL)



Tom Tryon et Romy Schneider dans THE CARDINAL *(Le Cardinal),* produit et mis en scène par Otto Preminger. Autres interprètes : Carol Lynley, Joseph Meinrad et John Huston (Technicolor, Panavision ; distribué par COLUMBIA)



Carl Foreman, scénariste de *High Noon* et *The Guns of Navarone,* a écrit, produit et mis en scène THE VICTORS *(Les Vainqueurs).* Interprètes principaux : George Hamilton, George Peppard, Eli Wallach, Jeanne Moreau, Romy Schneider et Mélina Mercouri (distribué par COLUMBIA)



CAHIERS DU CINEMA — TOME XXV — N° 150-151

Décembre 1963 - Janvier 1964

SITUATION II DU CINÉMA AMÉRICAIN

« Un peu trop, c'est juste assez pour moi. »

JEAN COCTEAU.

Mode d'Emploi

*

Couverture : Jane Fonda, que nous verrons dans **Sunday in New York** (Un dimanche à New York), et qui vient d'achever **Ni saints ni saufs** de René Clément **(M.G.M.)**.

Couverture 4 : **The Fall of the Roman Empire** (La Chute de l'Empire romain), superproduction de Samuel Bronston, mise en scène par Anthony Mann, avec Sophia Loren, Stephen Boyd, Alec Guinness, James Mason, Christopher Plummer et John Ireland **(Rank)**.



CAHIERS DU CINEMA : revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - ELYsées 05-38 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.

Les MINUTES de HOLLYWOOD

I. — PROTOHISTOIRE (1893-1908)

1893 : premier court métrage (Dickson - Edison).

1898 : *Tearing Down the Spanish Flag* (Blackton - Vitagraph).

1904 : *The Great Train Robbery* (Porter - Edison).

1907 : fusion des principales firmes (Edison, Biograph, Vitagraph, etc.) : Trust Eastman - Edison (M.P.P.C.).

II. — PREHISTOIRE (1908-1913)

1908 : *The Adventures of Dollie,* premier film de Griffith (Biograph).

1908 - 1911 : création de multiples petites firmes à l'écart du Trust.

1910 : Griffith tourne un film à Los Angeles.

1912 : création de l'Universal.

— : débuts de Sennett et Ince.

III. — L'ERE DES PIONNIERS (1913-1919)

1913 : Griffith quitte le Trust et fonde sa propre firme.

— : premier long métrage : *Judith of Bethulia* (Griffith).

— : début de tournage de *The Squaw Man* (DeMille) dans une grange d'Hollywood, qui, en quelques mois, va devenir le centre de la production.

1914 : création de la Paramount et de la Fox.

— : débuts de Chaplin.

— : Griffith, Ince et Sennett tournent et produisent pour leur compagnie la *Triangle* (1914-1916) : débuts de Walsh, Dwan, Borzage, Clifton.

— : *The Birth of a Nation.*

1915 : *Intolerance.*

— : la loi antitrust met fin à la M.P.P.C.

1917 : création de la First National (devenue ensuite la Warner Bros).

1918 : débuts de Keaton, Stroheim, Vidor.

1919 : création d'United Artists (Chaplin, Griffith, Fairbanks, Pickford).



Hollywood 1918 : Herbert Rothschild, Adolph Zukor, Elliot Dexter, Gloria Swanson, Monte Blue, Cecil B. DeMille, Herman Wobber et Jesse L. Lasky.

IV. — VERS L'EMBOURGEOISEMENT (1919-1925)

1920 : début des scandales hollywoodiens, le star system se retournant contre les vedettes compromises.

— : fusion de la Loew's et de la Metro, devenues en 1924 la M.G.M.

— : 796 films dans l'année.

1922 : à la tête de la M.P.A.A., le républicain Hays contrôle la production et la morale du monde cinématographique.

— : entrée en scène de Lubitsch et Flaherty.

1924 : Irving Thalberg prend la direction de la M.G.M., et sabote le montage de *Greed* (Stroheim).

— : création de la Rayart (devenue ensuite Monogram, puis Allied Artists).

— : création de la Columbia.

V. — L'AGE D'OR DU CINEMA MUET (1925-1930)

1925 : débuts de Sternberg, Hawks; lancement de Vidor (*The Big Parade*) et Ford.
— : 579 films.

1926 : succès des immigrants (Sjöström, Stiller), arrivée de Murnau.

1927 : énorme succès d'un des premiers films partiellement parlant (*Jazz Singer*).
— : premier Oscar du meilleur film attribué à *Sunrise* (Murnau).

1928 : l'année reine du muet : 850 films (sonores ou muets), dont *Four Devils* (Murnau), *The Wind* (Sjöström), *The Patriot* (Lubitsch), *The Crowd* (Vidor), *The Docks of New York* (Sternberg), *The Circus* (Chaplin), *The Godless Girl* (DeMille), *Queen Kelly* (Stroheim), etc.
— : généralisation de la pellicule panchromatique.
— : vogue du policier après le succès de *Underworld* (Sternberg).

1929 : premier grand film entièrement parlant.
— : premier chef-d'œuvre du parlant (*Hallelujah*, de Vidor).

1930 : généralisation du parlant, mais apothéose du muet : *City Lights* (Chaplin), *Tabu* (Murnau), *Que Viva Mexico* (Eisenstein).
— : 509 films.

1929 - 1931 : « retraite » de Stroheim, Keaton, Griffith.

VI. — L'ADAPTATION AU PARLANT (1930-1934)

1930 : code de la Production : énoncé des interdits moraux appliqués au film.

1930 - 1933 : la Crise provoque la stagnation de la production.

1931 : entrée en scène de la R.K.O.

1932 : débuts d'Ulmer aux Etats-Unis.

1933 : émigration de Lang.

VII. — LA TRADITION DE LA QUALITE (1934-1940)

1934 : Oscar à *It Happened One Night* (Capra), première grande comédie américaine, qui relance la Columbia.

1935 : premier long métrage en Technicolor (*Becky Sharp*).
— : premier grand musical (*Top Hat*).
— : renaissance de la Republic Pictures.
— : 525 films.

1935 - 1939 : période du film moyen de « bonne qualité » : policier à la Warner, comédie à la Columbia, film pour midinettes et enfants à la M.G.M., film d'aventures à la Fox.

1936 : mort de Thalberg.

1938 : 455 films.

1939 : *Gone With the Wind* (Selznick) bat le record des recettes.
— : entrée du western dans le « cinéma de qualité » (*Stagecoach*).

1939-1940 : immigration massive des Européens (Renoir, Clair, Ophüls, Hitchcock).

1940 : *Citizen Kane* (Welles).



Hollywood 1923 : la vedette, Mary Pickford, le scénariste, Edward Knoblock, et le metteur en scène, Ernst Lubitsch (de *Rosita*) — plus Douglas Fairbanks.

VIII. — CINEMA DE GUERRE (1941-1945)

1941 - 1943 : la production se limite aux films de guerre et aux comédies.

1942 : 498 films.

1943 - 1944 : mobilisation générale - l'année pauvre de Hollywood.

1944 : apparition au premier plan des disciples de Lubitsch : Preminger, Mankiewicz, Wilder ; triomphe du thriller.

IX. — L'AGE D'OR DU PARLANT (1946-1958)

1946 : 378 films.

1947 - 1948 : débuts de Ray, Losey (NV R.K.O.) ; premiers films importants de Mann.

1947 - 1949 : crise n° 1 → apparition de la TV, des drive-in.

1947 - 1950 : la chasse aux sorcières.

1948 - 1950 : première vague de départs pour l'Europe : Welles, Ophüls, Renoir.

1950 : apparition de Brooks et Fuller ; généralisation de la couleur.

1950 : *A Streetcar Named Desire*, premier succès hollywoodien du théâtre « new-yorkais ».

— : 383 films.

1951 - 1953 : crise n° 2. Départs pour l'Europe : Losey, Dassin, Berry...

1952 : premier Cinerama (*This Is Cinerama*), premier 3 D (*Bwana Devil*).

1953 : premier Scope (*The Robe*).

— : premier grand succès des new-yorkais (*The Little Fugitive*) et des politiques (*Salt of the Earth*).

1954 : dernier 3 D (*Revenge of the Creature*).

— : apparition de la Buena Vista (Disney) et de l'American International (Corman).

— : début des ventes massives de films à la TV.

— : départ de Chaplin pour l'Europe.

1955 : début de la vogue des productions indépendantes (Aldrich, Preminger, Mankiewicz et, un peu avant, Hitchcock et Hawks).

— : succès de *Man With the Golden Arm*, qui ne respecte pas le Code Hays.

— : vente de la R.K.O.

— : 254 films.

1956 : *The Ten Commandments* (DeMille) coûte $ 13 millions (record battu).

1958 : dernière production Republic.

— : *Rio Bravo*, dernier grand western.

X. — DEBACLE ET SURVIE (1958-1963)

1958 - 1961 : crise n° 3 (*moins de 200 films l'an*).

1958 : troisième vague de départs pour l'Europe (Ray, Lang, Aldrich, etc.).

1959 : mort de DeMille, semi-retraite de Vidor et des principaux artisans de Hollywood (Dwan, Wellman, Sirk, Garnett, Heisler, Walsh) ; disparition de nombreux studios de Hollywood.



Hollywood 1960 : Marilyn.

— : Samuel Bronston installe son quartier général en Espagne ; tournage de superproductions en Europe.

1960 : New York reprend les commandes du cinéma américain (émigration des studios et des firmes).

— : 156 films.

1960 - 1963 : gros succès du cinéma européen aux U.S.A.

— : extension d'un cinéma new-yorkais indépendant : *Shadows*.

1961 : *Mutiny On the Bounty* coûte $ 18 millions (records battus, dont celui du plus gros déficit).

1963 : la *Cleopatra* de Skouras et Levathes coûte $ 37 millions (records battus...).

(établies par Luc MOULLET).

Sept hommes à débattre

Le lecteur, s'il parcourt le sommaire de ce numéro, peut se demander pourquoi ne sont pas mis à jour trois articles du n° 54 : « évolution du western, évolution du film policier, évolution du film musical » ?

Pourquoi ? Pour une raison très simple : personne ne s'est proposé pour les écrire. Et, peut-être, aucun de ces genres n'a-t-il évolué depuis 1955 ?

LUC MOULLET. — Aujourd'hui, le western est limité à la seule télévision. Les westerns, autrefois, c'étaient surtout les séries B, et maintenant, il n'y a plus de films de série B. Donc, on ne fait plus que sept ou huit westerns par an, à Hollywood, pour le cinéma.

JACQUES RIVETTE. — C'est pourtant le seul de ces trois genres dont on voit encore, de temps en temps, des exemples : Ford continue à faire des westerns. Ce qui a changé, c'est que ce sont tous des films importants, avec de gros budgets : or, ce qui manque, c'est, justement, le petit film de série B. Autrefois, il y avait une continuité du western et, de cette continuité, quelques grands films se détachaient.

JEAN-LUC GODARD. — Il faut s'entendre sur deux choses : le western a disparu en tant que genre économique, en tant qu'industrie. Aujourd'hui, le genre existe toujours, mais d'un point de vue purement esthétique. Avant, il faisait partie de l'industrie hollywoodienne : de même que pour les voitures, il y a les petites, les grosses et les moyennes cylindrées, il y avait toute une part de l'industrie hollywoodienne consacrée aux seuls westerns.

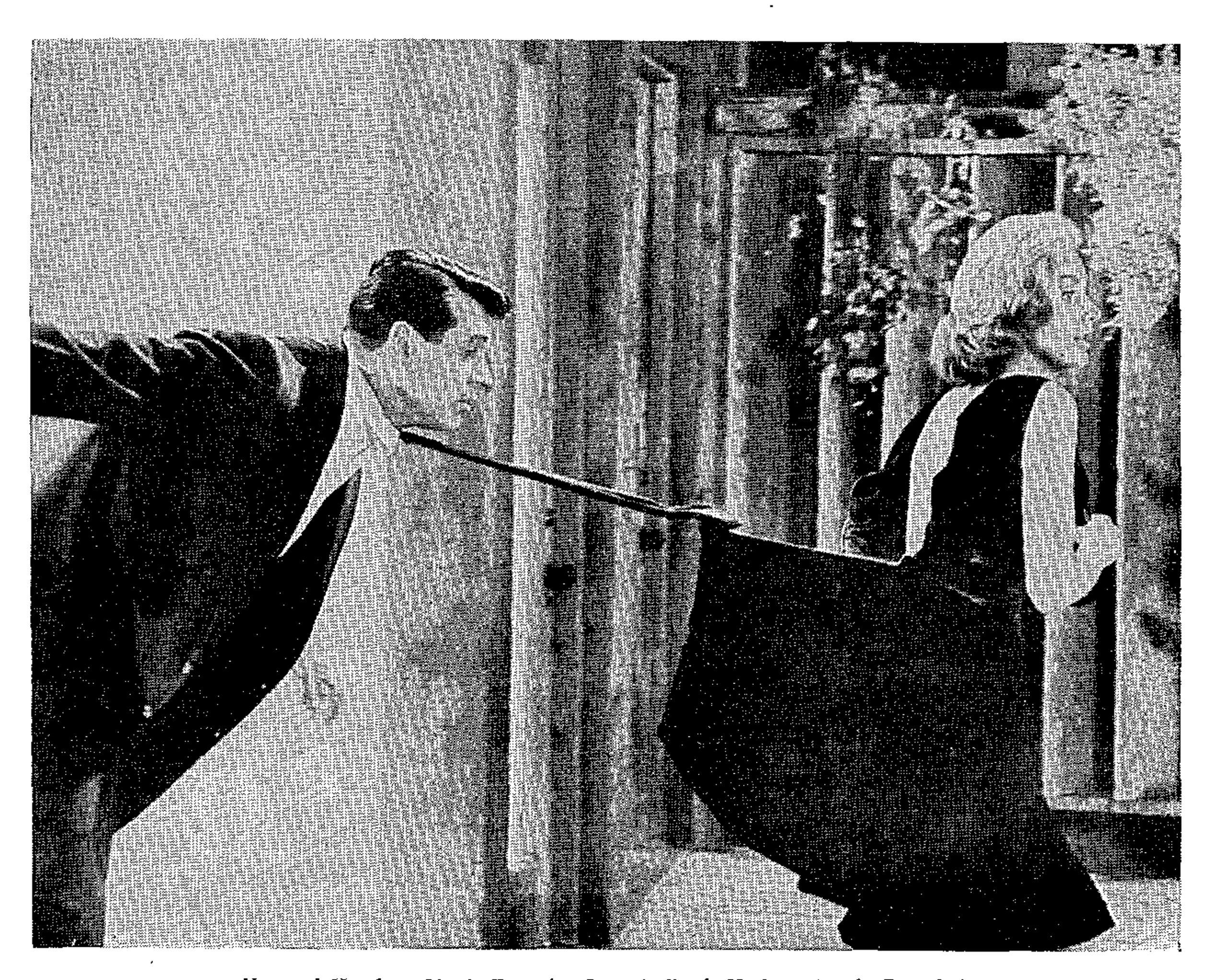
CLAUDE CHABROL. — Il y a encore des westerns, mais ils sont tellement petits qu'on ne réussit pas à les lancer.

RIVETTE. — Ce qui a disparu, ce n'est donc pas le grand western, ni le petit western courant, mais le western en tant qu'objet industriel, quasi structural : tous les westerns Universal que produisait chaque année Rosenberg, qui produit maintenant *Les Révoltés du Bounty*, et tout le monde semble s'en contenter.

GODARD. — Autrefois, le spectateur avait 50 westerns à se mettre sous la dent. Il n'en a plus que 10. Et y a-t-il encore des policiers ? Je crois, plus du tout.

CHABROL. — Ils ont évolué. Les romans policiers ont évolué aussi, il n'y en a plus non plus. C'est tout le genre policier qui a disparu, pratiquement. Je vous donne un exemple : *L'Arnaqueur* est l'équivalent d'un policier d'avant-guerre, ou du temps du n° 50. Il répond à tous les critères de la « série noire ». Si mes souvenirs sont exacts, c'est un film à budget plutôt moyen, ce qui est caractéristique du vrai film policier. Mais celui-ci a évolué : il n'a plus l'air d'un film policier, alors qu'en réalité, il en est issu. La preuve, on y retrouve la scène traditionnelle des mains massacrées. Et plus décisif encore : les tasses blanches où l'on sert le café le matin, avec l'homme et la femme face à face, au buffet de la gare.

RIVETTE. — Cela dit, *L'Arnaqueur* a fait figure d'événement il y a deux ans : c'était le seul film de ce genre qu'on avait vu en six mois. Et depuis, qu'est-ce qui est sorti en deux ans ?



Howard Hawks : *Man's Favorite Sport ?* (Rock Hudson, Maria Perschy).

CHABROL. — Eh bien, *Baby Jane,* c'est un film policier...

RIVETTE. — On les compte ; alors qu'il y a dix ans, il en sortait en moyenne trois par mois ! Et quant à la comédie musicale...

PIERRE KAST. — Il n'y en a plus du tout, dans la mesure où la comédie musicale était aux neuf dixièmes une spécialité de la Métro, et surtout d'Arthur Freed, qui a laissé tomber le genre.

CHABROL. — Il y a *West Side Story...*

GODARD. — *My Fair Lady...*

RIVETTE. — L'un et l'autre sont des adaptations de succès de Broadway, leur mise en conserve systématique.

GODARD. — Oui, mais là, si la comédie musicale a disparu, c'est surtout, et plus que les autres genres, pour des raisons économiques. La comédie musicale, c'était le grand plateau de la Métro, il y avait des chanteurs, des écrivains, des danseurs payés au mois, même pour ne rien faire, payés à l'année, enfin qui étaient là tout le temps ; et, du jour où la Métro n'a plus pu les payer...

FRANÇOIS TRUFFAUT. — Le film musical était souvent déficitaire, même avant la crise des autres genres.

CHABROL. — Je ne crois pas que ce soit pour cela que le département musical a été fermé.

RIVETTE. — Parce qu'ils fermaient tous leurs départements... Mais peut-être y a-t-il un genre qui existe encore plus ou moins, bien qu'il n'ait jamais été classé dans les « genres » : c'est le film de guerre. On a toujours fait des films de guerre, et ça continue.

MOULLET. — Le cinéma américain étant un cinéma fonctionnel, il y a eu deux genres, au début : le western, parce que, vers 1900-1915, il était encore d'actualité ; puis le film policier en 1927, avec Sternberg, parce qu'il devenait d'actualité. Or aujourd'hui, tout ça c'est dépassé, on cherche quelque chose de neuf. Le western est remplacé par des films d'aventures, qui se passent dans tous les pays du monde, mais jamais aux U.S.A. Le film policier survit un petit peu ; mais on choisit surtout comme sujets les événements récents, c'est-à-dire la seconde guerre, et ensuite la hantise de la bombe atomique, qui se reflète à la fois dans ces films de guerre et dans la science-fiction, qui est très répandue. Mais la SF se limite aux films de série Z. Il y en a 20 ou 30 par an ; presque tous les films fauchés sont des films de science-fiction ou de préhistoire, ce qui est d'ailleurs la même chose.

La dernière page.

RIVETTE. — A mon avis, une autre chose a disparu, depuis sept, huit ans également, ce sont les scénarios originaux ; il y a huit ans, dans la mesure même où il y avait des genres comme le western ou le film policier, et surtout dans la mesure où les scénaristes étaient payés à l'année par les firmes, un certain nombre de ces scénaristes écrivaient des histoires personnelles, à l'intérieur des genres préexistants, sachant que, s'ils restaient dans les limites de ces genres, et en respectaient les apparences, ils pouvaient s'y exprimer. Il y a eu, entre 40 et 50, beaucoup de films intéressants qui ont été faits à partir d'histoires écrites directement pour le cinéma.

CHABROL. — Je me méfie un peu. Est-on sûr qu'il ne s'agissait pas d'adaptations passées à la moulinette, à tel point qu'on n'éprouvait plus le besoin de mettre le nom de l'écrivain ?

TRUFFAUT. — Je ne crois pas.

RIVETTE. — Je pense qu'il y avait une proportion de 50 % d'adaptations plus ou moins fidèles, et 50 % d'histoires originales, écrites directement par des gens qui avaient été d'abord engagés pour adapter un Niven Busch ou un Chandler, et qui, à force d'adapter de façon de plus en plus infidèle, ayant ainsi montré leur savoir-faire, finissaient par faire accepter de leur producteur qu'ils écrivent une histoire de leur cru, pourvu qu'elle entrât dans la ligne. Or le film américain tourné d'après un scénario écrit directement pour le cinéma, cela, je crois, n'existe pratiquement plus.

MOULLET. — Il y a une très bonne raison à cette évolution, c'est que l'*industrie* du livre, aux U.S.A., n'a démarré que ces dernières années. Aujourd'hui, elle rapporte plus que le cinéma : l'Amérique s'est mise à lire.

RIVETTE. — Ce qui explique qu'on fasse de plus en plus de films d'après des best-sellers.

CHABROL. — Il y a à la TV des émissions genre « Lectures pour tous » (le même phénomène se produit en France), où un bonhomme vient vendre sa salade, et s'il est sympathique aux spectateurs, le lendemain, ils achètent son bouquin, qu'ils ne lisent d'ailleurs pas...

MOULLET. — Ils lisent la dernière page, où le livre est résumé.

RIVETTE. — Mais s'il y a beaucoup de gens qui ont acheté la dernière page, ça leur donne envie d'aller voir le film.

KAST. — La transformation des best-sellers en films est devenue une règle absolue...

CHABROL. — Elle l'a toujours été un peu. Mais maintenant, je crois que neuf sur dix des films américains sont adaptés de best-sellers : soit de livres...

GODARD. — Soit d'événements...

KAST. — Oui, *Le Jour le plus long*.

GODARD. — Même la vie du Christ est adaptée d'après des best-sellers, et non directement d'après la Bible : ils achètent quatre millions les droits à un type pour faire la vie du Christ !

JACQUES DONIOL-VALCROZE. — Mais, si les genres structuraux ont disparu en tant que tels, les causes en sont-elles vraiment économiques ? La loi antitrust avait menacé l'industrie et ses traditions ; or, dès 55, cette première crise était résorbée...

CHABROL. — J'ai une explication, mais je ne suis pas sûr qu'elle sera vraie : quand



Raoul Walsh : *A Distant Trumpet.*

ces gaziers se sont rendu compte que les gens n'allaient plus au cinéma, ils se sont trompés de méthode. Ils se sont dit : il faut tout changer, on va faire tout ce qu'on n'a pas fait et cesser de faire tout ce qu'on a fait; et ils sont partis sur des bases nouvelles qui, en définitive, étaient mauvaises, puisque les gens n'allaient plus au cinéma simplement parce qu'ils avaient la TV; maintenant, ils commencent à y retourner. Je pense que les genres vont donc reparaître, et le prochain numéro, dans quatre ans, nous expliquera la renaissance du genre policier, du western, tout simplement parce que les producteurs seront obligés de reprendre leurs vieilles recettes, comme avant 55... Essayez donc d'expliquer qu'en 58, le cinéma américain était en plein essor, on vous rira au nez; en 58 c'était désespéré!

DONIOL-VALCROZE. — Mais en 55, déjà, si la production était en gros déficit, l'exploitation faisait des bénéfices. Et s'il n'y a plus de genres, il ne faut pas répondre « la TV », puisque cette première crise était déjà jugulée en 55-56.

TRUFFAUT. — La TV a absorbé les « genres de consommation », et les films sont devenus plus individualisés, ce sont des films faits par des producteurs, et les producteurs qui montent des affaires préfèrent venir avec un gros bouquin dont on a parlé l'année dernière que filmer un scénario anonyme. C'est devenu plus personnel, à la manière européenne; le film a une existence liée à son producteur; et ça, c'est sûrement une des conséquences de la loi antitrust.

CHABROL. — Tandis que, quand on prenait les gens sous contrat, il y avait un certain système de production qui naissait de soi-même. Si on avait cent personnes sous contrat, on leur faisait faire le genre de films pour lesquels on les avait payées : on avait engagé trente types pour faire des policiers, on faisait des policiers.

DONIOL-VALCROZE. — Mais en 55, la Métro avait déjà renvoyé 40 sur 50 de ses scénaristes.

RIVETTE. — Et depuis, ils ont renvoyé les dix qui restaient!

TRUFFAUT. — La Métro, maintenant, ça ressemble à Cocinor-Marceau. Les grandes firmes sont devenues des maisons de distribution qui accueillent des produits différents, alors qu'autrefois, quand on allait voir un film, dès la première bobine, on savait à peu près comment ça finirait.

RIVETTE. — Rien que sur la qualité de la photo, ou des décors, ou sur le style de mise en scène (par exemple, les films Universal étaient plus découpés que les films Métro), on savait de quelle firme il s'agissait.

CHABROL. — Les monteurs d'Universal faisaient huit allers-retours dans un dialogue, au lieu de quatre à la Métro.

TRUFFAUT. — On pourrait même dire que les films de la Métro racontaient des histoires qui se déroulaient souvent sur un grand nombre d'années, et les autres firmes, les instants de crises. Finalement, on aimait le cinéma américain parce que les films se ressemblaient; on l'aime moins maintenant que les films sont différents les uns des autres.

DONIOL-VALCROZE. — Le cinéma américain s'est donc européanisé...

GODARD. — Comme le cinéma européen a changé lui aussi...

RIVETTE. — Disons qu'ils ont été l'un vers l'autre, tout simplement : le cinéma américain a fait huit pas, le cinéma européen en a fait deux.

Les mauvais coups.

GODARD. — En fait, il y a une grosse baisse sur l'ensemble de la qualité. Les raisons pour lesquelles nous aimions le cinéma américain, c'est que sur cent films américains, il y en avait, disons, 80 % de bons. Aujourd'hui, sur cent films américains, 80 % sont mauvais.



Samuel Fuller : *Shock Corridor* (Peter Breck, Constance Towers).

TRUFFAUT. — Je le crois aussi. Ce qu'on appréciait, c'était le savoir-faire ; maintenant, c'est l'intelligence, et l'intelligence n'a pas d'intérêt dans le cinéma américain.

GODARD. — C'est l'exemple d'Anthony Mann, qui était un grand auteur quand il était payé à la semaine et qu'on l'employait. Maintenant, il fait *La Chute de l'Empire romain*.

RIVETTE. — Le principal serait donc le fait que les grandes maisons, qui étaient des maisons de production, sont devenues des firmes de distribution ayant des accords avec des producteurs indépendants.

CHABROL. — Quand elles ne sont pas devenues des puits de pétrole...

RIVETTE. — C'est ce qui explique la remontée, depuis huit ans, des Artistes Associés, première maison à suivre cette politique. Il y a huit ans, U.A. était une firme secondaire par rapport à la Métro : elles sont maintenant aussi importantes.

CHABROL. — Je crois pourtant qu'il existe encore quelques gens sous contrat. Minnelli, par exemple, est toujours sous contrat à la Métro.

RIVETTE. — Oui, mais c'est l'exception. Ce sont les survivants de l'ancien système. Ce qui pose la question : quels sont les gens qui *font*, maintenant, les films, puisque chaque film est aujourd'hui fait isolément ? On s'aperçoit qu'il y a de tout : d'anciens producers des grandes firmes, qui sont maintenant complètement responsables de leurs films, des

acteurs, des metteurs en scène, et même des scénaristes qui ont fait des succès, et ont réussi à prendre le contrôle de leurs productions. Pour ces gens qui font chacun de leurs films comme une affaire indépendante, quel est le critère financier sur lequel ils peuvent se fonder ? Ils sont obligés d'être financés soit par une grande compagnie, soit par une banque (ce qui revient à peu près au même). Que peuvent-ils donc faire ? Une seule chose : monter leur affaire, traiter leur film sur un *titre*.

CHABROL. — Ce qui compte pour eux, c'est d'avoir un titre, oui, mais aussi des acteurs. C'est pour cela que les acteurs sont en ce moment si puissants : on revient au temps des stars.

RIVETTE. — On est donc dans un cinéma qui n'a plus de structures temporelles. Je veux dire que, quand il y avait tel acteur, ou tel metteur en scène, engagé par contrat, une mode, un système duraient dix ans; la conception de tel producteur durait dix ans... On fait aujourd'hui un cinéma purement présent, mais « spatial » : c'est-à-dire un système valable pour un seul film, mais ce film vise le monde entier.

CHABROL. — L'histoire du *Train* est drôlement caractéristique. Voilà ce qui se passe : il y a Arthur Penn qui a l'idée du film, son producteur qui est lié à la « William Morris ». Ils vont trouver Lancaster. Et, au moment où Lancaster est dans le coup, c'est lui qui mène la barque.

RIVETTE. — Mais pourquoi ?

CHABROL. — Parce qu'il fait partie des stars.

RIVETTE. — Parce qu'on est dans un cinéma des *coups* : tout le monde alors essaie de faire grossir le coup en misant sur Lancaster. Et c'est pourquoi Lancaster prend tant d'importance et d'autorité. Il est lui-même dépassé par cette sorte de mouvement d'ensemble autour de lui, par l'ampleur de ce coup de dés. Ça le dépasse vraiment.

CHABROL. — C'est pourtant lui qui a fait foutre Penn à la porte.

TRUFFAUT. — Presque par engrenage.

RIVETTE. — Je crois que, dans une affaire comme celle-là, tout le monde *pousse* Lancaster à foutre Penn à la porte, parce que tout le monde a intérêt à ce que le coup soit le plus gros possible.

CHABROL. — En quoi Frankenheimer est-il plus important que Penn ?

TRUFFAUT. — Ce n'est pas un changement de metteur en scène, c'est un changement de *film*.

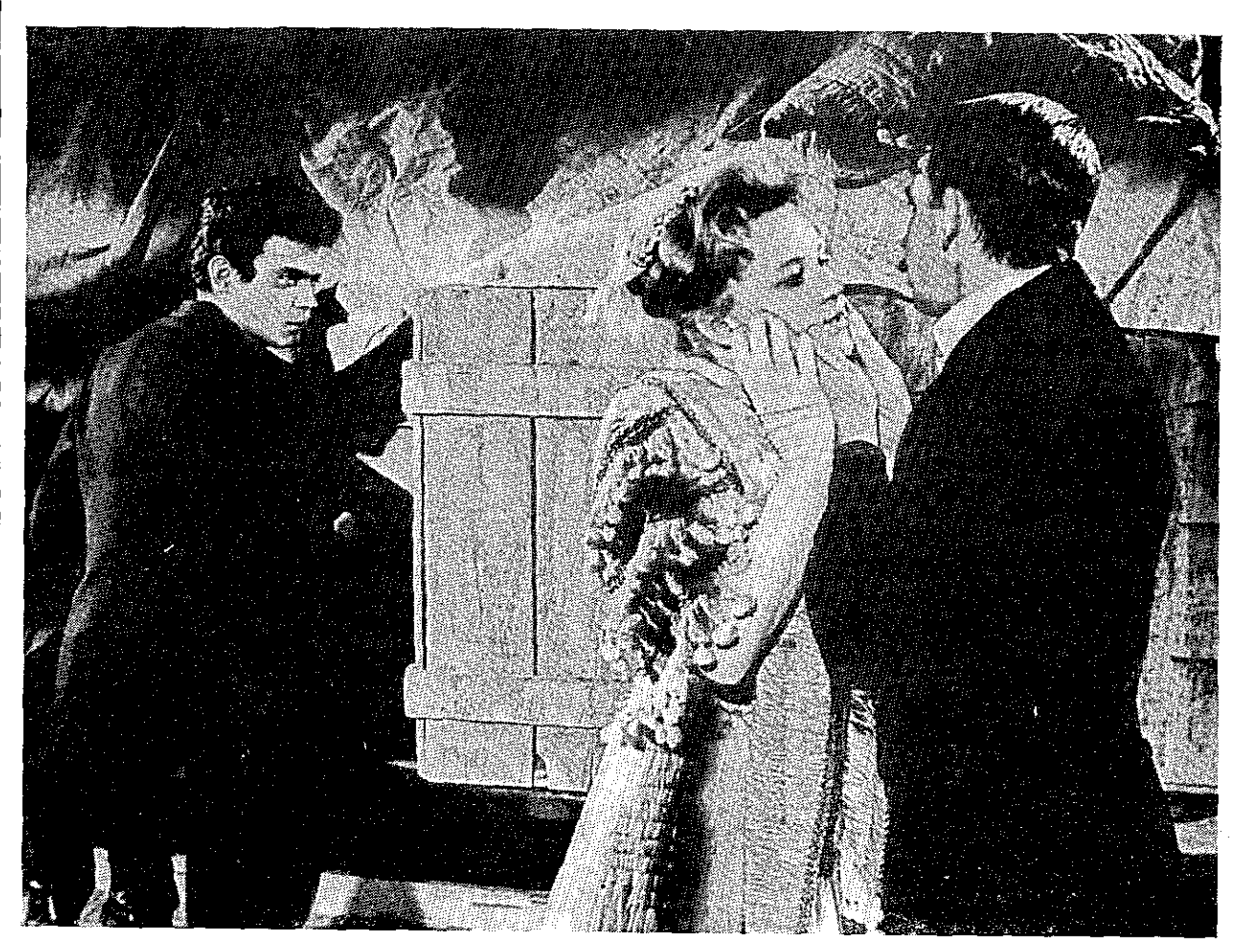
GODARD. — C'est tout simplement parce que Penn n'avait pas filmé la locomotive du *Train* en contre-plongée. Il n'avait pas pris de plan en contre-plongée, et c'est tout. Ça ne faisait pas « monumental », ni super-production. On n'avait plus peur, l'arrivée du train n'était plus impressionnante. C'est la généralisation des méthodes de Selznick, il y a vingt ans.

KAST. — Ce qui est caractéristique, et une sorte de contre-épreuve, c'est la manière dont Zanuck a fait le film de Wicki, *La Visite de la vieille dame*. Son idée de départ était de tourner le film en décors naturels et en Yougoslavie, avec un petit budget. Mais il s'est dit : « Wicki est le plus grand metteur en scène européen, je vais en faire le plus grand metteur en scène mondial », et la conclusion suit : « on ne peut pas faire le film à moins de 3 millions de dollars ».

GODARD. — Avant, il n'aurait pas eu besoin de faire un pareil calcul, parce qu'il avait, dans le monde entier, un circuit organisé de salles qui auraient automatiquement passé le film. Il n'y a plus rien de tel : alors, il faut transformer le produit, le réadapter à d'autres nécessités. Il y avait un marché mondial automatique, il est aujourd'hui sous conditions.

DONIOL-VALCROZE. — Les firmes ne contrôlent plus les salles qu'elles tenaient jusqu'en 1947, avant la loi antitrust.

CHABROL. — Elles les contrôlent quand même.



Elia Kazan : *America America* (Stathis Giallelis, Katharine Balfour, Richard H. Harris).

GODARD. — A Paris, depuis 50, il y a beaucoup de salles contrôlées par l'Amérique. En fait, le cinéma américain n'a jamais été plus puissant. Du point de vue de la main-mise, pas un film ne peut marcher aujourd'hui si, tôt ou tard, il n'est pas acheté par l'Amérique, ou si, d'une manière ou d'une autre, les Américains ne sont pas dans le coup.

RIVETTE. — Il tend à se faire de plus en plus une sorte de cinéma mondial, ou tout au moins de l'OTAN et de l'OTASE...

DONIOL-VALCROZE. — Le marché mi-mondial.

GODARD. — Moi, je suis un auteur, je fais des films tout seul. Mais, que l'on s'appelle Stanley Kramer ou M.G.M., on fait à peu près le même genre de films. Et si moi, je fais un film avec Kramer, je ne m'en sortirai pas mieux qu'avec la Métro, et plutôt moins bien.

Les esclaves libres.

Autrefois, le producteur c'était un homme. L'argent et le producteur, c'était la même chose, non une présence abstraite et diffuse, mais un homme qu'on avait en face de soi et contre lequel on luttait. Tandis qu'aujourd'hui, ce qu'il y a de plus difficile, c'est que, comme le producteur est tout le monde, on ne sait plus à qui s'adresser, on doit lutter

contre un état d'esprit général. Quand vous voulez placer un scénario aujourd'hui, vous ne pouvez pas vous adresser à une personne précise, et ça dure des mois et des mois. Avant, on allait parler à Goldwyn. Aujourd'hui, dix personnes sont productrices du film : c'est un niveau moyen des esprits qui fait finalement le film.

TRUFFAUT. — Il faut peut-être reconnaître qu'on a eu tort de se féliciter, il y a quelques années, de l'émancipation du cinéma américain, parce qu'en vérité, c'était le début de la fin — à commencer par Stanley Kramer et la disparition des méthodes traditionnelles de fabrication des films. On disait : le cinéma américain nous plaît, ses cinéastes sont des esclaves; que serait-ce s'ils étaient des hommes libres? Et, à partir du moment où ce sont des hommes libres, ils font des films emmerdants. A partir du moment où Dassin est libre, il va en Grèce et fait *Celui qui doit mourir*. En somme, on aimait un cinéma de série, de pure fabrication, où le metteur en scène était un exécutant pendant les quatre semaines de tournage, où le film était monté par quelqu'un d'autre, même s'il s'agissait d'un grand auteur. C'est ce que disait Ophuls dans le n° 54, mais nous ne nous rendions pas compte à quel point c'était vital, pour le cinéma américain, de travailler dans ces conditions. Parce que la liberté dans le cinéma, très peu de gens la méritent : elle suppose un contrôle de trop d'éléments différents, et il est rare que les gens aient du talent à tous les stades et à tous les moments de la fabrication d'un film.

D'autre part, il y avait une grande modestie dans le cinéma américain, qui venait de l'aspect cruel des affaires. Mr. Goldwyn se foutait pas mal du prestige : il avait quelques films de prestige dans l'année — mais il était surtout fier de la puissance de sa société. A partir du moment où les films se sont individualisés (dans leurs méthodes de fabrication et de production), les producteurs s'identifient au film, visent davantage les récompenses, les oscars : cela devient un cinéma qui a tous les défauts que l'on reproche au cinéma européen, sans en avoir les avantages.

GODARD. — Il y a six ans, on a eu pour la première fois l'occasion de faire un film. A cette époque, je ne pensais que par rapport au cinéma américain, que par rapport aux films que je connaissais. C'était le modèle à imiter. C'est, aujourd'hui, la chose à ne pas faire.

MOULLET. — Mais les Américains ont pensé le contraire et, au lieu de faire un nouveau cinéma américain sur les mêmes bases, mais d'un esprit différent de celui d'il y a dix ans, ils ont fait une copie du cinéma européen, ne retenant que ses aspects les plus superficiels. Auparavant, le cinéma américain était un cinéma national, établi sur une base extrêmement solide, tandis qu'aujourd'hui, c'est proprement de l'aliénation.

GODARD. — Ce qui était bien dans le cinéma américain, c'est qu'il était spontané, à quelque échelon que ce soit; il est aujourd'hui devenu calculé. L'esprit des Américains n'est pas tellement fait pour le calcul.

CHABROL. — Les types étaient prisonniers, et essayaient de sortir des cages. Ils deviennent bien plus prudents et timorés qu'avant. C'est quelque chose d'insensé; je suis sûr que Dassin ne pourrait même pas concevoir aujourd'hui *Les Bas-fonds de Frisco*.

TRUFFAUT. — Ce n'est pas le film qu'un homme libre a envie de faire. Il faut être salarié pour faire ce film, c'était un bon cinéma de salarié.

KAST. — Mieux vaut faire un bon cinéma de salarié qu'un mauvais cinéma d'auteur.

GODARD. — La première fois qu'on fait un film, on se dit : « ah! si je pouvais être libre... » et, à la cinquième ou sixième fois, on s'aperçoit que certaines contraintes sont bénéfiques, et que la difficulté d'être libre dans le cinéma fait partie du cinéma.

TRUFFAUT. — Chaque fois qu'on a rencontré un metteur en scène américain à Paris, on a toujours été frappé par sa modestie : il ne se considérait que comme le rouage d'une entreprise.

RIVETTE. — Modestie, vraie ou fausse.

TRUFFAUT. — Ah non! modestie vraie.

RIVETTE. — Hawks, ou Ford, n'étaient pas le rouage d'une entreprise.

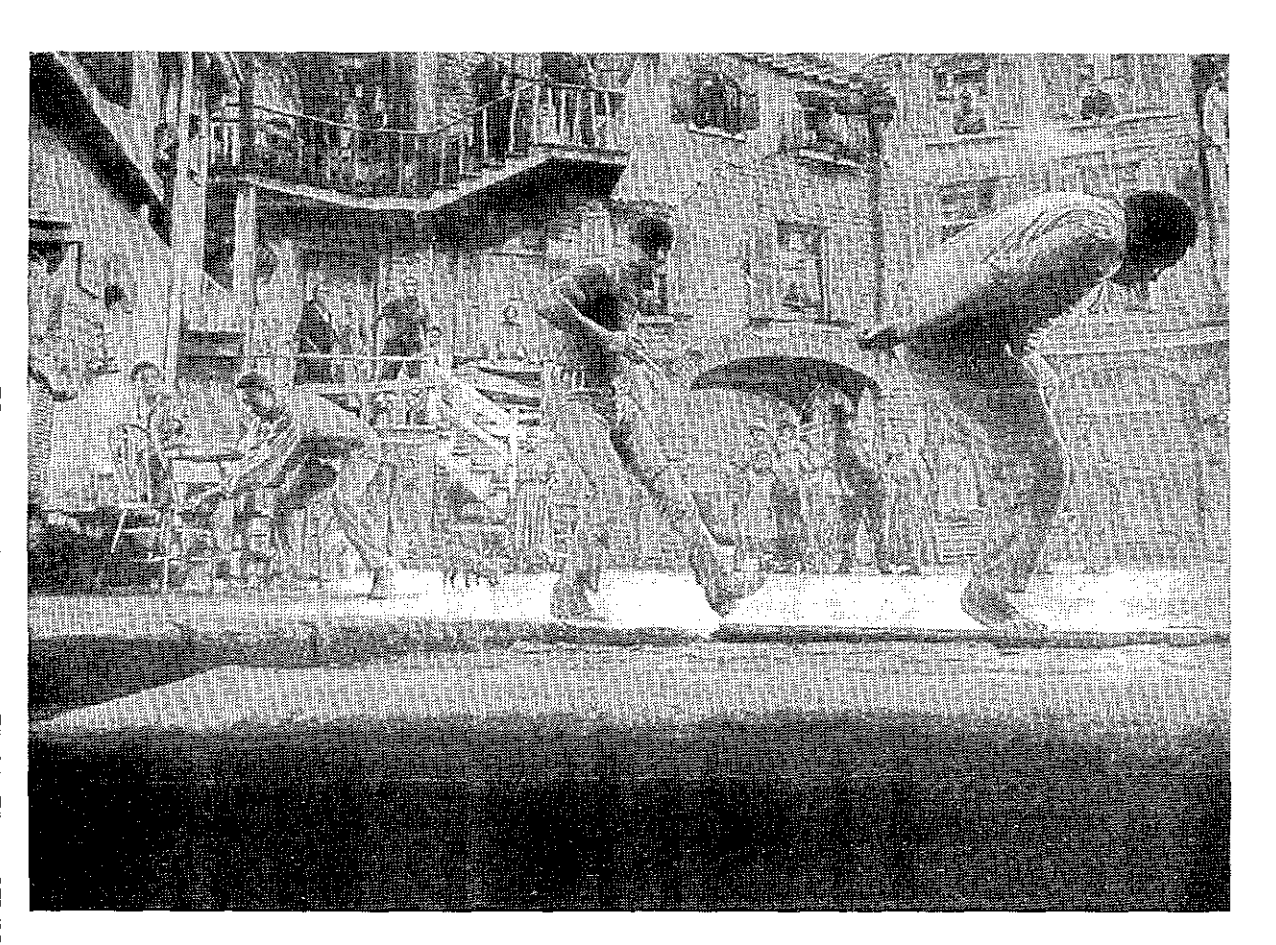
TRUFFAUT. — Je parle de Nicholas Ray.

CHABROL. — Mais Ray en souffrait.

RIVETTE. — Cela dit, je pense qu'il faut prendre le cinéma américain comme il est en 1963, et ne pas être unanimement pessimiste. Par exemple, ce cinéma de genres avait ses côtés bénéfiques. Mais il avait aussi ses côtés effrayants. Quand on revoit certains films américains (mis à part les films des grands comme Ford, Hawks ou Hitchcock, qui sont des cas particuliers) des années 40 à 50, on est quelquefois très heureusement surpris. Et quelquefois atrocement déçu. On est en général atrocement déçu par les films ambitieux, et très heureusement surpris par les films franchement commerciaux.

TRUFFAUT. — C'est absolument vrai, et *Sabotage à Berlin,* revu à la Télé, est formidable.

RIVETTE. — Et par contre, *Caught,* d'Ophuls, est très agaçant : on a fait tourner à Ophuls un scénario qui, manifestement, ne l'a pas intéressé une seconde. C'est faire faire à quelqu'un ce pourquoi il est le moins fait.



Otto Preminger : *Porgy and Bess.*

KAST. — Ce qu'on peut dire, c'est que beaucoup de metteurs en scène, qui pouvaient donner leur meilleur dans ce cadre-là, se trouvent transplantés brusquement dans un cadre pour lequel ils ne sont pas faits, dont ils ne sont pas prêts à assumer les risques, parce que la liberté comporte ses risques...

RIVETTE. — En fait, nous aimions bien les films de Ray, mais nous aimions aussi les films de Stuart Heisler. Evidemment, on ne les confondait pas tout à fait. Mais, depuis quelques années, il est évident que des individualités différentes, comme Ray et Heisler, étaient obligées de se soumettre à une sorte de cadre préexistant; mais il est très difficile de savoir ce que valait exactement ce cadre. On voit aujourd'hui certains metteurs en scène, qui étaient soutenus par ce cadre s'effondrer brusquement : Mervyn LeRoy, c'était quelqu'un qui faisait illusion, à la Métro, parce qu'on lui donnait de bons acteurs, de bons scénarios. Sorti de cette armature, il n'est plus rien, c'est le néant. Au contraire, quelques-uns ont réussi, comme Preminger, à profiter de cette liberté. Les films récents de Preminger sont plus intéressants que ses films anciens, même s'ils sont discutables. D'autres, enfin, comme Ray, se sont perdus dans cette liberté.

TRUFFAUT. — L'équivalent pour Ray de la liberté de Preminger, c'est quand il a tourné *La Fureur de vivre.*

GODARD. — Ray est trop inquiet de lui-même. Il se pose trop de questions, et, finalement, il se fait du tort. Il a besoin de quelqu'un qui puisse se rendre compte quand ses idées sont bonnes, et quand elles sont mauvaises.

Faux raccords.

KAST. — Il y a autre chose qui persiste de l'ancien système. Jane Fonda nous a dit que, dans *Chapman Report,* ce qui l'a le plus frappée, c'est à quel point Cukor n'était pas libre de son montage.

GODARD. — Ce qu'il faut dire, c'est que, si Cukor voulait, il pourrait. Mais, en fait, il n'a pas envie de se battre pour aller dans sa salle de montage, il n'a pas envie de se battre pour construire une affaire ; s'il veut, il peut se payer une salle de montage chez lui. Et puis, ce n'est pas dit que ce serait mieux ou moins bien. Ce qui est frappant, quand je discute avec Nicholas Ray, c'est que, chaque fois que, moi, j'aime beaucoup un de ses films, il me dit : « oui, il y a un ou deux plans que j'aime bien; là, il y avait un beau travelling; là, une belle photo »... des choses de ce genre. Et les metteurs en scène américains ne souffrent pas, tandis que les metteurs en scène européens, bons ou mauvais, si on leur a coupé un mot dans un dialogue d'une heure et demie, ils sont malheureux comme la pluie... Même Ray, qui est plus sensible, qui est un des rares à avoir une mentalité d'auteur, n'est pas du tout furieux de ce genre de choses. Il est triste; c'est différent.

DONIOL-VALCROZE. — Quand on disait que le cinéma américain s'est européanisé, c'est plutôt au niveau des structures que de la façon d'être et de se comporter de ses metteurs en scène.

GODARD. — En même temps, c'est fondé sur autre chose : Preminger m'avait offert un film aux Etats-Unis, et je lui ai dit : « j'aimerais tourner un roman de Dashiell Hammett »... Et il n'a pas marché, parce qu'il voulait que je fasse quelque chose sur New York.

RIVETTE. — *A bout de souffle* du côté de Main Street.

GODARD. — Ce que j'avais envie de faire, moi, c'était un petit western.

RIVETTE. — C'est évident, Preminger ne peut pas comprendre ça.

GODARD. — Aux Etats-Unis, personne ne le comprend.



Howard Hawks : *Man's Favorite Sport ?*

TRUFFAUT. — A mon avis, la décadence du cinéma américain a commencé lorsqu'on a voulu tourner les films sur les lieux réels de l'action. Les vedettes y tenaient beaucoup, par admiration pour les films néo-réalistes italiens et, par ailleurs, cela permettait aux producteurs d'utiliser les recettes bloquées ici et là. Auparavant, le cinéma américain reconstituait les forêts en studio : *Sergent York.* A partir du moment où ils sont allés filmer l'Argentine en Argentine, c'est devenu moche.

RIVETTE. — Quand ils vont en Argentine, ils choisissent ce qui ressemble à ce qu'ils faisaient en studio.

MOULLET. — J'ai l'impression que le fait dominant, au cinéma comme ailleurs, c'est l'effritement de la pyramide. Toute la force du cinéma américain était dans sa structure pyramidale : il y avait quarante films pas mal, et cinq chefs-d'œuvre. Or, maintenant, il y a presque autant de très grands films que de films moyens. C'est le signe de mort de toute activité.

CHABROL. — Pour qu'il y ait cent bons films dans un pays quel qu'il soit, il faut en tourner cinq cents.

TRUFFAUT. — L'Amérique était le seul pays où le film non ambitieux était de qualité. Ce phénomène demeure unique.

(Avouons-le : autant de questions. Mais voici quelques réponses, de première main.)

AMERICAN REPORT

Questions :

1) *Que faites-vous actuellement ?*
Si vous préparez un film, quelles en sont les conditions de production ?

2) *Travaillez-vous plus volontiers pour la télévision ou le cinéma ?*
Pourquoi ?

3) *Etes-vous satisfait des conditions (production-distribution) dans lesquelles vous avez fait vos films les plus récents ?*
Pourquoi ?
Sinon, pourquoi ?

4) *Quel est votre projet le plus cher ?*
Pensez-vous le réaliser, et dans quelles conditions de production ?
S'il vous est impossible de le réaliser, pourquoi ? Qu'est-ce qui vous en empêche ?

5) *Travaillez-vous avec plus ou moins de liberté qu'il y a dix ans ? Certains sujets brûlants (tant moraux que sociaux) vous sont-ils plus accessibles aujourd'hui ?*

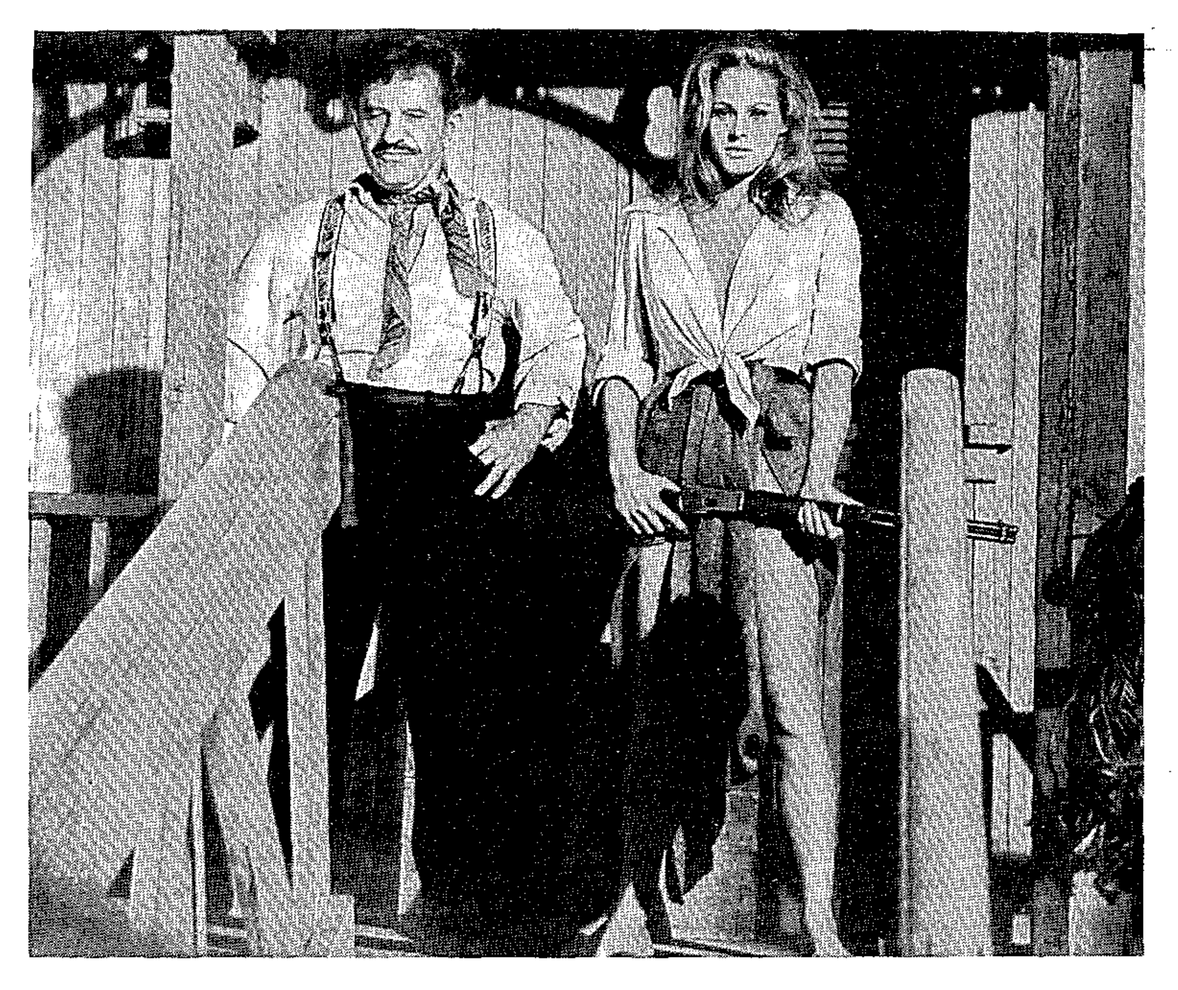
6) *Hollywood a-t-il changé depuis dix ans ? Dans quel sens ?*

ROBERT ALDRICH :

1 et 4. — Pour les années à venir : production de huit longs métrages, et au moins une série télévisée, pour un montant total d'environ 14 millions de dollars. Ces huit films, tournés d'après des scénarios dont la compagnie (The Associates and Aldrich) est propriétaire, seront financés par elle, au moins en ce qui concerne les frais de préparation et le matériel. Ceci, grâce aux droits et bénéfices divers rapportés par des films comme *What Ever Happened to Baby Jane*, *Sodome et Gomorrhe* et *Four For Texas*. Je continuerai à investir mon argent dans le cinéma et la télévision.

Pour le moment, notre quartier général est la Warner où nous avons récemment terminé *Four For Texas*, dont j'étais producer, réalisateur et scénariste. Mais nous ne limiterons pas nos activités à un seul distributeur. Le fait est qu'il n'y a pas d'argent disponible, dans ce pays, permettant aux producteurs de faire de bons films « hors-série » capables de rivaliser avec les nombreux films étrangers de qualité qui ont eu un succès mondial. Ce sera aux producteurs eux-mêmes de prendre le risque de financer ces films avec les recettes de leurs succès, et de réinvestir leurs frais et bénéfices, comme nous le faisons.

Peu de producteurs peuvent se permettre de prendre des risques, et c'est bien là le drame de notre situation culturelle, à l'intérieur du cinéma. Je pense que la seule façon d'y répondre pour Hollywood, serait une certaine aide gouvernementale qui encouragerait les nouveaux producers à faire des films et à tenter des expériences en Europe, sans parler de la TV payante. En attendant, nous nous préparons à investir dans le Hollywood de l'avenir, et sommes très optimistes quant à nos chances de succès.



Robert Aldrich : *Four For Texas* (Nick Dennis, Ursula Andress).

Pour me résumer : le premier pas a déjà été accompli avec le réinvestissement des profits dans l'achat de sujets et scénarios. Le second est la production de ces sujets et le réinvestissement de leurs recettes dans des productions hors-série. Le troisième est le financement et la distribution de ces films inhabituels par notre propre compagnie.

La première production à passer devant la caméra doit être, ou bien *Cross of Iron* (une pièce pour la télévision de Lukas Heller, qui écrivit aussi le scénario), ou bien *What Ever Happened to Cousin Charlotte ?*, histoire originale de Henry Farrell (auteur du roman « What Ever Happened to Baby Jane ? »), et qui est en train d'en écrire l'adaptation.

Viendront ensuite *The Tsar's Bride*, dont j'ai écrit l'histoire, sur laquelle travaille, comme scénariste, Robert Sherman; *Brouhaha*, pièce anglaise de George Tabori; et *Legend of Lylah Clare*, d'après la pièce TV de Robert Thom. Tous ces films sont en préparation. *Paper Eagle*, d'après Tony Ellis, *Gengis Khan's Bicycle*, pièce turque de Refik Erduran, et *There Really Was a Gold Mine*, sorte de suite à *Vera Cruz*, sont également en cours.

Voici maintenant les scénarios qui viennent d'être terminés : *Now We Know*, d'après John O'Hara, scénario de Halsted Welles ; *Vengeance Is Mine*, scénario de A.I. Bezzerides et Hugo Butler ; *Potluck For Pomeroy*, sur lequel ont travaillé plusieurs écrivains ; et *Too Late the Hero*, d'après le roman « Don't Die Mad », de Robert Sherman, dont j'ai fait le scénario. Autres projets : « The Strong Are Lonely », pièce de Fritz Hockwaelder, et *Pursuit of Happiness*, sujet original et adaptation d'Errol John.

Si l'on ne brise pas la glace qui fige la production et la distribution, empêchant tant et tant de films hors-tradition de voir le jour, nous pourrions bien continuer à stagner dans notre moyen âge cinématographique. Mon plan est un quitte ou double de plusieurs millions de dollars, j'en conviens, mais je suis convaincu que cela peut et doit marcher, et que cela ouvrira les portes à d'autres créateurs, encouragés dans leurs efforts pour accroître l'intérêt et la qualité du cinéma.

2. — La réponse est très simple si vous parlez d'*aujourd'hui, beaucoup moins* simple si vous envisagez l'avenir. Aujourd'hui, de toute évidence, c'est le cinéma. Les raisons en sont relativement simples : il est clair que le cinéma, tel qu'il s'est édifié dans ce pays, a encore une permanence, une importance et une signification. D'un autre côté, la production de masse, les horaires et les budgets limités exigés par la *télévision commerciale, font* que la vraie nature de celle-ci est éphémère, jamais spécifique, et très occasionnellement importante.

3 et 5. — Oui, je travaille avec beaucoup *plus de liberté* qu'il y a dix ans, mais je regrette de dire que c'est probablement parce que : 1° j'ai eu de la chance ; 2° je me suis débrouillé pour survivre; 3° étant donné que ces deux faits contribuent à vous donner une importance légitime, un créateur considéré comme important a davantage d'importance qu'un non-important. Et il est certain qu'il y a dix ans, étant un *créateur sans importance*, j'avais beaucoup moins de liberté.

Tous les problèmes sociaux et politiques sont plus faciles à traiter aujourd'hui qu'il y a dix ans, à la fois parce que les cinéastes américains sont devenus plus adultes, plus raffinés, et parce que, depuis que les films européens traitent avec autant de succès ces sujets, les distributeurs américains (dans certains cas) sont trop heureux d'entrer dans la course.

6. — Il est impossible de répondre convenablement dans une lettre. Oui, Hollywood a changé... énormément. La TV a ravagé toute la structure du cinéma. La rivalité pour s'emparer des loisirs du public s'est énormément accrue. La rivalité, interne, pour les dollars du distributeur, se déroule à l'intérieur de limites de plus en plus étroites : dans la mesure où les producteurs s'imaginent bêtement que pour réussir, ils doivent prendre de moins en moins de risques, et par conséquent, exiger de plus en plus de vedettes de plus en plus vieilles et de moins en moins nombreuses. Et la structure fiscale américaine ne s'accommode pas d'une superstition si anachronique. De plus, le cancer et la décrépitude, sans parler des abandons, limitent mathématiquement les vedettes disponibles. Résultat : de moins en moins de films, dont beaucoup sont marqués par l'immobilisme et l'ennui, parce qu'on ne veut pas prendre « d'autres » risques, ou trouver un « autre » public. Evidemment, la question est *beaucoup*, BEAUCOUP plus complexe que cela. Comme vous diriez dans votre pays : « C'est la God-damned vie ! »

Robert Aldrich

BUDD BOETTICHER :

Voici mes réponses, claires et nettes, si bien qu'il n'y aura pas d'erreur possible sur le sens de ce que j'ai à dire. Naturellement, j'écris, exactement comme je parle, ce que je crois être la vérité. Néanmoins, vous ne devez pas oublier que je n'ai pas mis les pieds à Hollywood ces deux dernières années, et que mes opinions, exprimant mes observations et impressions personnelles, ne reflètent en aucune manière, pour autant que je sache, l'attitude et les opinions des autres réalisateurs de mon pays.

P.S. — J'habite dans les appartements de l'Hôtel del Sol, en attendant que mon nouvel appartement soit fini. Ici, à Mexico, un appartement peut être fini demain, ou l'année prochaine. Les entrepreneurs font le travail d'une semaine en un jour, et ensuite, ils ne font même pas le travail d'une heure en trois semaines.

L'adresse incorrecte de votre lettre est la raison de mon retard. Heureusement, le facteur était un fan d'Elsa Cardenas, et il s'est débrouillé pour la trouver.

1. — Je filme en ce moment les quelques séquences nécessaires pour terminer le documentaire *Arruza*. C'est l'histoire de la période la plus passionnante de la vie du fameux torero mexicain Carlos Arruza, lorsqu'il devint un maître-cavalier et combattit les taureaux du haut de son cheval, dans le style portugais, réussissant par là à prendre place parmi les plus grands matadors de tous les temps. Ç'a été un travail à vous désagréger les nerfs, car aucune des grandes compagnies de distribution des Etats-Unis n'était d'accord avec moi sur le fait que le film *Arruza* devait avoir pour vedette Carlos Arruza. En fait, le film serait sans valeur si Carlos ne le jouait lui-même et si j'avais dû, une fois de plus, faire face à l'insipide travail du « doublage » pour toutes les séquences réellement dangereuses du film. Je ne saurai jamais comment cela s'est fait : toujours est-il que j'ai réussi, d'une façon ou d'une autre, je ne saurai jamais comment, à respecter mon projet original. Arruza est toujours Arruza et, grâce à lui, le film est fantastique. Elsa Cardenas, une jeune actrice étonnamment belle, découverte par George Stevens dans *Giant*, joue le rôle de Mari Arruza. Cette fille est mûre pour faire une star, et vous entendrez beaucoup parler d'elle dans un proche avenir.

La chose la plus satisfaisante de ces deux terribles années est que, dans les « périodes d'attente » entre les prises, j'ai réussi à terminer mon premier roman : « The Long Hard Year of the White Rolls Royce ». C'est l'histoire véridique de mes efforts pour faire *Arruza*, et on l'a acceptée à New York pour publication au printemps. J'ai écrit le livre en vue d'un film, et j'avais un acteur en tête. Un seul. Et voilà qu'hier je reçois un coup de téléphone de l'agent de cet acteur m'avisant que ce monsieur était très désireux de jouer le rôle. Nous verrons.

De plus, pendant que j'étais assis à attendre les éclaircies du soleil mexicain, j'ai esquissé plus qu'à demi un scénario original de western, qui devrait être tourné en Europe au printemps. C'est intitulé *A Horse For Mister Barnum*, et cela va me donner l'occasion de venir dire quelques mercis pour les choses très flatteuses que quelques critiques français, comme M. André Bazin, ont écrit sur mon aptitude à faire des westerns.

Donc, mes projets sont : terminer *Arruza*, convertir « The Long Hard Year of the White Rolls Royce » en film, et diriger un western très original *(A Horse For Mister Barnum)* en Europe, au printemps.

J'ai rendu compte assez minutieusement dans mon livre des conditions de travail à Mexico. Elles sont hystériques, torturantes, parfois déchirantes, et généralement très drôles. Voici un pays que sa géographie destine à devenir une puissance mondiale du cinéma, mais le Mexique ne semble pas s'apercevoir de ses vraies possibilités. Et, les problèmes de censure étant ce qu'ils sont, le Mexique sera en mauvaise posture jusqu'à ce que le gouvernement change quelque chose dans ce domaine. Je vais maintenant citer un fragment de « The Long Hard Year... », mais je suis sûr que vous n'arriverez pas à citer CELA mot pour mot.



PAGE 64 : « Les films mexicains doivent être faits au Mexique, par des Mexicains, pour le Mexique !

— Tu déconnes complètement », dit Mark, et il arpenta la moquette du bureau situé au sommet de l'immeuble « El Condominio de Productores » pour aller se verser une autre tasse de café. « Où diable crois-tu vivre ? Sur une île déserte, isolé du reste du monde ?

— Pas la peine de crier », murmura le gros petit homme assis derrière le bureau de chêne massif, qui était bien trop grand pour son physique et ses capacités.

« Il est bientôt temps que quelqu'un se mette à élever la voix contre votre industrie du cinéma ! » cria Mark, retraversant le bureau jusqu'à son fauteuil avec sa tasse fumante qu'il posa sur le bureau du producteur. Il s'assit sur le bras du fauteuil.

« Ecoute-moi, et pour l'amour du ciel, efforce-toi d'absorber au moins la moitié de ce que je vais dire. Pouvais-tu penser un seul instant que toute l'industrie du cinéma allait s'installer à Rome ? *Vous auriez pu en avoir une grosse part,* si vous aviez eu la moindre ambition ou le moindre allant. Vous pouvez toujours bâtir une formidable industrie, ici, si vous consentez à remuer votre derrière. Le Mexique a autant à offrir que l'Europe. On peut y faire un tas de films pour *tout le monde, mais* aucun de vous ne semble le réaliser. Un jour, le public du monde entier va se trouver fatigué des Colisées, et de l'armée troyenne, et des nymphes qui dansent, et des temples... et le talent prendra congé de Rome. Une partie de ces talents viendrait ici, si *l'un d'entre vous était* capable d'y voir clair et de faire du Mexique un pôle d'attraction. J'ai passé pas mal de temps à observer vos hommes, et j'ai récolté quelques faits intéressants. Quand l'un d'eux fait quelques pesos avec un film, les réinvestit-il dans votre industrie ? Grand *Dieu non* ! Vous vous achetez un commerce de voitures d'occasion ou un immeuble.

— *Mais* », *dit le petit homme,* « nous avons des familles à entretenir .

— Nous avons tous des familles », dit Mark. « Vous avez aussi une grande nation à entretenir, à représenter. Vous continuez à répandre des films parlant d'ivrognes, de bandits, de révolutions, et vous êtes en train de détruire la véritable *image d'un des* plus beaux pays du monde. On me demande aux Etats-Unis si vos rues sont pavées. On ignore qu'aujourd'hui Mexico est plus beau que Beverly Hills. Et c'est ce que j'essaie de montrer au monde : le Mexique moderne dans un film moderne, et tu es assis là, sur *ton gros derrière,* à crier famine !

— Mark, nous avons été *amis pendant* des années...

— Nous sommes encore amis, et nous le serons toujours. C'est pourquoi je suis en train d'essayer de te faire comprendre que les films sont la meilleure façon de faire la publicité d'un pays, de le rendre intéressant et passionnant pour *les touristes ; mais* votre manque de prévoyance est aussi dangereux pour le Mexique que « la » bombe.

— Qu'attends-tu de nous ? » *demanda* le petit homme.

« J'attends que vous investissiez dans le talent ! Que vous découvriez de nouveaux talents, ici, au Mexique, bien sûr, mais aussi que vous en cherchiez dans tous les pays, de toutes les nationalités. Amenez le talent ici, et faites de bons films. *Abandonnez un peu* votre bon Dieu de nationalisme ! Mets la moitié de l'argent qu'il faut pour finir *Arruza. J'ai déjà mis* l'autre moitié de ma poche. S'il y a perte, je serai le seul à la supporter, mais si le film fait de l'argent, et il en fera, je réinvestirai ma part au Mexique. »

Il se leva. « ...Bon Dieu ! Pensez-vous que, quand Hollywood était dans son « âge d'or », les films étaient faits par des Américains, en *Amérique, pour les Américains* ? Jamais de la vie ! Hollywood a été créé par des Nord-Américains, des Français, des Italiens, des Russes, des Hongrois, des Allemands, des Anglais, des Chinois... Mais personne ne se souciait de la nationalité des artistes, car c'étaient des gens de *talent.* »

Le petit producteur sourit. « Et dis-moi », demanda-t-il « qu'est-il arrivé à votre Hollywood en or ?

— Il lui est arrivé la télévision », dit Mark. « La télévision et un manque de couilles ! Tout d'un coup, les ci-devant non-entités de notre industrie ont découvert le moyen de faire du fric en vitesse. Et ils sont en même temps en train de *détruire un art* formidable. Mais Hollywood fera une nouvelle rentrée, plus doré que jamais. Ça lui est déjà arrivé de recevoir des coups de pieds dans les parties. Pour le moment, je dois être ici, mais aussitôt que j'ai fini *Arruza,* je rentre au pays pour pousser à la roue. » *Il s'assit dans* le fauteuil : « Claudio, as-tu entendu quelque chose de ce que j'ai dit ?

— J'ai entendu chaque mot, Mark. *Comment pouvais-je* faire autrement ? Mais maintenant, à toi de m'écouter un peu. » Le petit homme s'écarta du bureau et marcha doucement jusqu'à la fenêtre. Tête penchée, il fixa le terrain de « futbol » de l'autre côté de la rue, puis :

« Mark, nous les producteurs, ici, nous n'avons pas d'argent : je veux dire, personnellement. *Nous dépendons* des banques : j'ai parlé à Ramirez, ça ne l'intéresse pas.

— Il n'est pas intéressé par un film en couleurs sur une des plus grandes « figures » du Mexique ?

— Il n'est pas assez intéressé pour y mettre deux millions et demi de pesos. Il pense aussi que le Mexique n'est pas encore vraiment prêt pour se faire une place dans le marché mondial des films.

— Evidemment, il n'y croit pas. Il ne peut pas se permettre de prendre des risques. C'est un vieil homme. Il ne verra jamais la « mañana » du film mexicain, mais, avec un peu de cran, toi et moi la verrons. Ramirez prêtera à ta compagnie quelques centaines de milliers de dollars pour vos films de deux ou trois semaines, parce qu'il est sûr de récupérer son argent, plus son taux d'intérêt, rien que sur le marché sud-américain, mais c'est le plus grand risque qu'il prendra jamais. Bon Dieu! Mais *Arruza*, avec Arruza, va récupérer ses frais rien qu'en Espagne, et avec Cesar et Curro Giron dans le film, nous ferons un malheur au Venezuela! »

Claudio retourna à son bureau et alluma un cigare. « Mark, je lui reparlerai, mais, je t'en prie, crois-moi, en tant que producteur mexicain, j'ai les mains liées.

— Je te crois », dit Mark, « merci pour l'entrevue. »



Comme vous pouvez l'imaginer, parmi les gens qui ont lu ce livre au Mexique, il y en a qui ne l'ont pas aimé, mais tous ont admis que ces conditions étaient bien réelles. J'aime ce pays, et je crois en ce pays. Peut-être quelques-unes des vérités que j'ai écrites serviront-elles. On peut toujours espérer.

Budd Boetticher : *Seven Men From Now* (Gail Russell, Randolph Scott, Walter Reed).

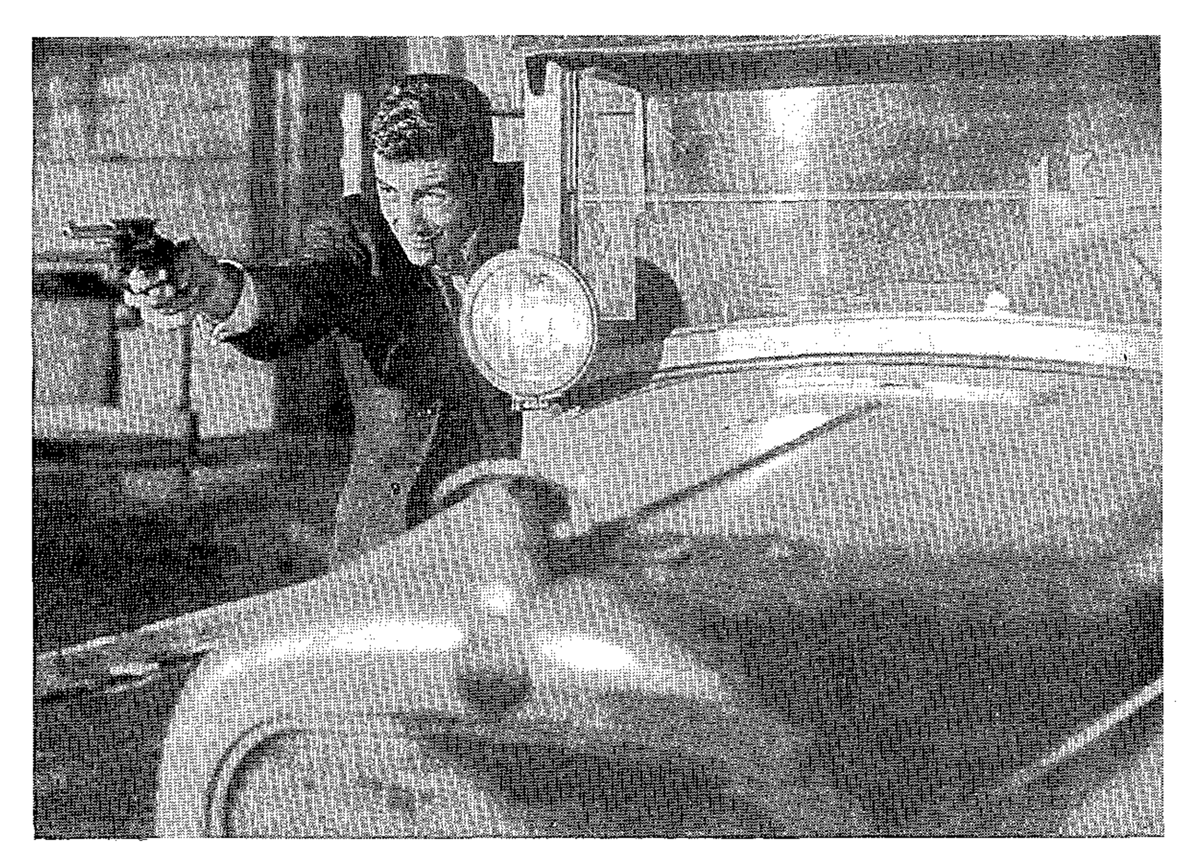
2. — Personnellement, je crois qu'aucun metteur en *scène de cinéma* (si, *honnêtement*, il est fier de ce titre) ne peut faire un très bon ou même un bon travail dans les trois ou six jours qui lui sont alloués, suivant les normes actuelles de la fabrication des films TV. J'ai fait un peu de télévision : quelques plats de résistance comme « The Maverick » et « The Count of Monte Cristo », premier film d'une heure réalisé pour la télévision, dont *Hal Roach Jr. a tiré un long métrage réalisé en Europe*. Nous avions tourné ce film en trois jours et demi. J'ai reçu 500 $. Roach a réalisé une fortune, MAIS, à la Screen Director's Guild, ça a provoqué des changements radicaux dans toutes les règles qui concernent la télévision. J'ai également fait les quatre dernières demi-heures d'une série réalisée par feu le très étonnant Dick Powell, et où il apparaissait personnellement. Mais, en rentrant chaque soir *à la maison, j'étais toujours en retard sur* le plan de travail, et je me retrouvais toujours avec le sentiment que le temps ne nous avait pas permis de faire un peu plus, de faire un peu mieux, de faire de CE film un spectacle un peu plus beau. Durant cette période, je devins un sincère admirateur de quelques-uns de ces merveilleux hommes de TV comme Aaron Spelling (le producteur du « Zane Gray Theater » de Dick Powell), et *je commençai à souffrir avec eux, à mesure* que je prenais de plus en plus de retard sur les impossibles plans de tournage de la TV. A la longue, la TV et moi avons fini par décider tous deux que, dans les conditions actuelles, nous ne nous convenions pas, et nous nous quittâmes — dans la bonne humeur.

3. — *Je pourrais écrire* un très long article sur la satisfaction que m'a donnée ma très longue association avec Harry Joe Brown et Randolph Scott. Je n'ai jamais eu autant de plaisir à faire des films, et, à en juger par les articles que j'ai lus sur les sept films en question, cela devait se sentir. Randy est un des gentlemen *les plus distingués qui* soient, et certainement l'acteur le plus agréable et le plus compréhensif que j'aie jamais *connu. Il se fout* éperdument que quelqu'un lui « vole » une scène, du moment que c'est pour le bien du film. C'est un plaisir que de rappeler la longue liste de magnifiques talents que nos films ont découverts : Lee Marvin ; Richard Boone ; Craig Stevens ; Henry Silva ; Pernell Roberts ; James Best ; Michael Dante ; *James Coburn ; Andrew Duggan ;* Michael Pate ; Claude Akins ; Skip Homeier et Richard Rust. Tout ce dont ces jeunes gens avaient besoin, *c'était* une chance, et avec Harry Joe et Randy, ils l'ont eue.

Cependant, on pourrait faire un long et pénible exposé des conditions de travail de ma dernière production hollywoodienne. Pendant le tournage de ce film, j'ai dû affronter un producer qui aurait dû porter en travers de la poitrine, écrit en néon flamboyant, le mot « Producer ». J'avais devant moi un beau parleur, d'aspect séduisant, qui racontait les histoires les plus amusantes, *qui avait toujours la réponse juste...* Je le croyais, du moins. Mais, dès que nous commençâmes les premières prises, je découvris vite que mon producteur n'avait foutre pas la moindre idée de ce dont il parlait. Il m'avait pourtant mis en garde, au début de notre association : il s'était efforcé de me gagner à sa « cause » en me racontant — tout simplement — comment il avait « détruit » Otto Preminger. Sans blague ! *Personne ne détruit Otto Preminger, et connaissant* et admirant Otto, je réalisais que c'était impossible. MAIS, ayant cela en tête au début du tournage, je m'aperçus que j'étais en train de prêter beaucoup plus d'attention à lui, qui se tenait derrière ma caméra, qu'aux acteurs qui essayaient de vivre leur rôle devant elle. Finalement, après deux semaines de désenchantement, j'imaginai un plan. Avec l'appui moral de deux amis chers, mon *caméraman et le directeur de production*, je commençai à tourner le film en forme de puzzle. Quand le moment du montage fut venu, comme il était prévu que l'un de nous deux (le producteur ou moi-même) aurait droit à un grand congé, il fut décidé que le mieux pour lui serait d'aller épuiser les charmes du soleil tropical de Palm Springs, *puisque* aussi bien personne d'autre que moi ne savait au juste comme le film devait être *assemblé. Je suis ravi* de déclarer qu'aux dernières estimations, mon ami producer et le studio ont tous deux fait d'assez jolis profits.

N'allez surtout pas penser que ceci est une déclaration « anti-producer ». Il y aura toujours à Hollywood des hommes comme Aaron Rosenberg et Stanley Kramer qui maintiendront la dignité de leur profession et qui sauront vraiment jouer la règle du jeu. Ceci n'était qu'une leçon pour les réalisateurs jeunes et inexpérimentés. Je n'étais pourtant ni jeune, ni — tant s'en *faut* — inexpérimenté, mais j'ai failli être coincé, et si je l'avais été, ç'aurait été un désastre.

4. — Mon projet le plus cher est d'avoir assez de talent et de chance pour faire de temps en temps un film qui me soit « cher », car je crois qu'il nous est donné de laisser derrière nous quelques précieuses boîtes de pellicule sur cette terre. *Cette chance qui m'est donnée de pouvoir* utiliser des acteurs, une caméra et une piste sonore pour projeter une histoire sur un écran, cela



Budd Boetticher : *The Rise and Fall of Legs Diamond* (Ray Danton).

m'impressionne toujours un peu. Je regrette que des artistes comme Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh et Renoir ne soient plus en vie pour profiter des avantages de notre art miraculeux. Quels remarquables films ils auraient pu créer. Et il est intéressant de penser que Van Gogh, certainement le moins rationnel des impressionnistes, aurait bien pu devenir le meilleur des réalisateurs. Trop de puissants, dans notre industrie, considèrent que la réalisation n'est qu'une forme de commerce. Ils ne pourraient être plus loin de la vérité, et quand les réalisateurs se verront autorisés de nouveau à être des artistes, la panique confuse qui règne dans la production pourrait bien prendre fin.

En réponse à la seconde partie de votre question, je crois fermement, ayant pas mal « existé » ces deux dernières années, que seule une complète extinction, ou une décrépitude allant jusqu'à l'infirmité, pourraient m'empêcher de réaliser mes futurs projets. Les réalisateurs doivent trouver, ou écrire, de nouvelles histoires, qui devront être filmées aux quatre coins de la terre. Et je suis sûr que beaucoup d'entre nous seraient capables d'affronter l'espace extra-terrestre si cela devenait nécessaire. Le public du cinéma a déjà vu à peu près toutes les histoires que nous sommes en mesure de raconter. C'est à nous maintenant d'en découvrir de nouvelles et d'inventer, si possible, quelque meilleure manière de les lui raconter.

5. — Je n'ai jamais rien eu à voir avec les films qui ambitionnent de donner une leçon « morale » ou « sociale ». J'ai toujours trouvé que c'était déjà assez difficile de les rendre divertissants. Cependant, si votre question implique une référence à la censure, tout ce que je peux vous dire, c'est que notre industrie n'a jamais été en de meilleures mains. Mr. Jeoffrey Sherlock, le directeur de notre bureau de censeurs-*conseils*, est un des hommes les plus intelligents avec qui j'aie jamais eu le plaisir d'ergoter sur un bout de film. Il comprend tous les problèmes du cinéma américain et je suis certain qu'il a aimé — comme moi — chaque moment de *Divorce à l'italienne.*

6. — Pour une question, c'en est une de taille, et elle va me donner l'occasion de répondre précisément à cette partie de la question 5 qui avait trait au mot « Liberté ».

Bien sûr, Hollywood a changé depuis dix ans. Mais il serait préférable de considérer le changement survenu depuis VINGT ans. Certains changements ont été heureux pour le cinéma, mais ceux auxquels j'ai eu affaire tendent plutôt à le détruire. Les studios, les banques, les distributeurs, et quelques producers, se sont mis en tête, depuis vingt ans, de reléguer le réalisateur dans l'emploi d' « ouvrier spécialisé de première classe ». Et la plupart des réalisateurs ont laissé passer cela, les uns par inconscience, les autres en exultant. Et maintenant, de façon presque générale, la « touche » du réalisateur s'est estompée. Les rouges vifs, les pourpres et les bleus de John Ford, Raoul Walsh, Bill Wellman et John Huston ont viré à la grisaille actuelle du moderne « director » d'Hollywood, qui accepte d'être dirigé par presque tout le monde sauf lui-même. Trois des plus grandes vedettes de notre cinéma ne voudraient même pas envisager d'avoir un « director » sur leurs plateaux. Ces trois acteurs sont de mes amis, et j'admire beaucoup leur talent, mais je maintiens qu'ils devraient, ou tout faire eux-mêmes et se faire créditer comme « DIRECTOR-STAR », ou employer quelqu'un qui soit réellement un réalisateur et dont la seule ambition serait de montrer que le formidable talent de ces vedettes peut être rendu de façon cinématographiquement séduisante pour le public qui paie. Merde, si Orson Welles a décidé qu'il ne pouvait pas tout faire à lui tout seul, alors, c'est que personne ne le peut, et il vaut mieux s'en rendre compte ! A l'époque de *Citizen Kane*, il était le seul vrai génie de notre époque. Bien sûr, nous entendons parler des exploits de Fellini, Antonioni, Nilsson, Truffaut, Richardson, S. Ray, Kurosawa et Bergman. Ces messieurs sont certainement de grands réalisateurs, mais, au fond, ils ne sont en rien supérieurs à « nos » grands hommes. La différence réside dans le fait qu'ils ont, soit combattu pour obtenir la possibilité de s'exprimer, soit obtenu d'emblée le droit de le faire. Et leurs personnalités coloriées explosent violemment sur l'écran du cinéma moderne. Je leur envoie, du Mexique, mes félicitations, ainsi que « deux oreilles et la queue », et je les supplie de conserver le respect pour cette qualité de « réalisateur » qui, à Hollywood, semble s'être dissoute dans la confusion ambiante. Peut-être, quelque jour, pourrons-nous la reconquérir.

Budd Boetticher

ROGER CORMAN :

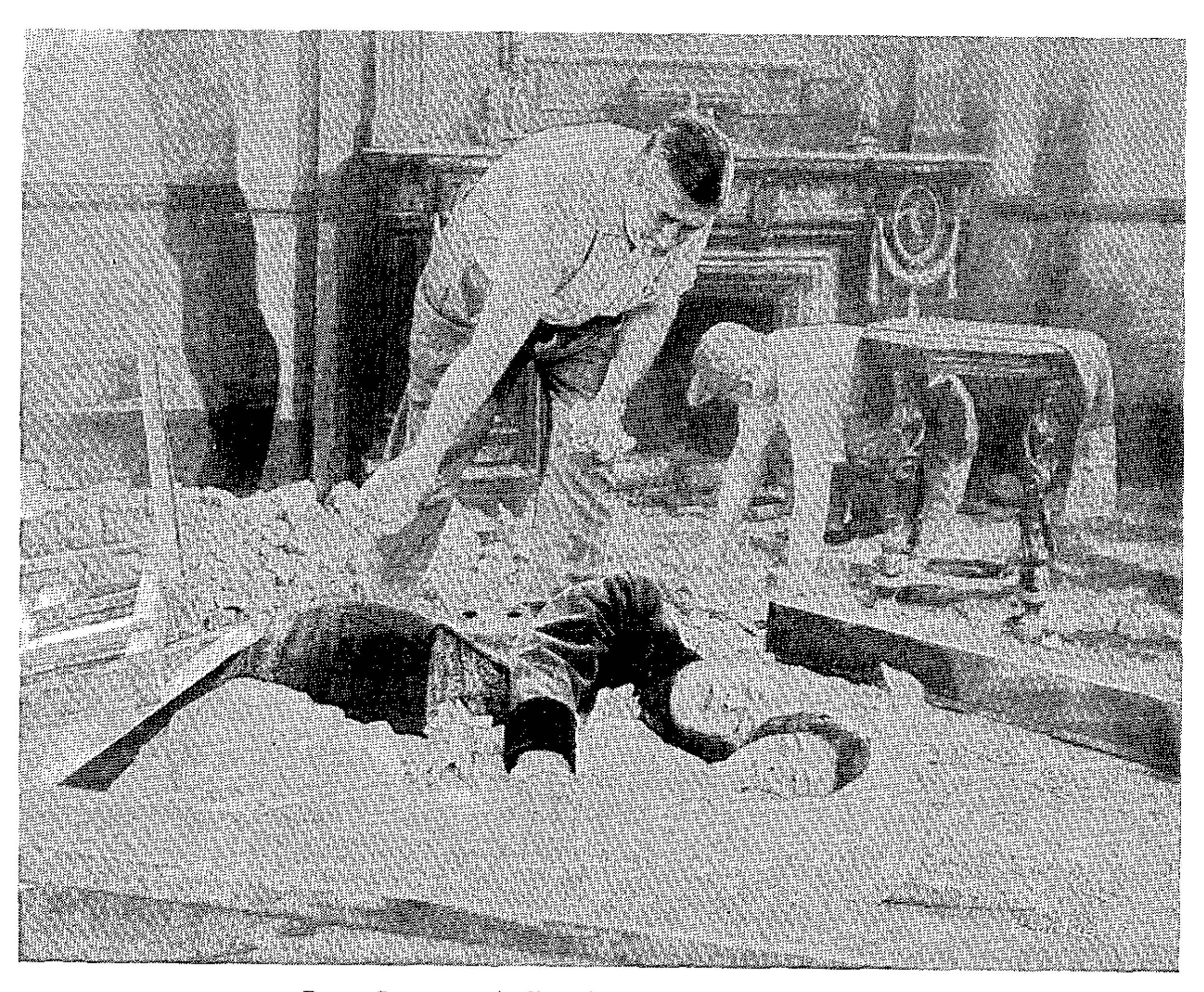
En ce qui concerne mes activités présentes, j'en suis à terminer la préparation de *The Masque of the Red Death*, film basé sur le conte d'Egar Poë, que je vais commencer à tourner le 11 novembre à Londres. C'est une co-production anglo-américaine. Le fait que votre lettre m'était adressée à Hollywood, et m'a été renvoyée en Yougoslavie, où je dirigeais une co-production yougoslavo-américaine, lettre à laquelle je réponds en ce moment de Londres, voilà un fait qui est son propre commentaire à l'état actuel du cinéma américain.

Quant à ma préférence pour le travail du cinéma ou celui de la TV, étant donné que je n'ai jamais travaillé à la TV, mon opinion ne pourrait qu'être fondée sur une connaissance assez incomplète de ces deux moyens d'expression. Mais pour le moment, je préfère le cinéma, et j'ai l'intention d'en rester là, en raison surtout de la différence de liberté. Chaque film représente une entité autonome, dans laquelle le réalisateur peut s'exprimer lui-même autant qu'il désire, tandis qu'à la TV, où l'on met surtout l'accent sur les aventures indéfiniment perpétuées d'un même groupe de héros, sans parler d'un code de censure quelque peu aggravé, le domaine propre du réalisateur se trouve réduit. Une fois franchie l'épreuve initiale où se vérifie sa capacité d'affronter le cinéma, la condition la plus importante pour l'artiste est d'être capable de travailler dans la liberté, et je crois que la liberté existe au cinéma dans une plus grande mesure qu'à la TV.

Les conditions dans lesquelles j'ai fait mes derniers films ne m'ont pas entièrement satisfait, car les nécessités commerciales ont inspiré certaines décisions. J'étais sous contrat temporaire avec une compagnie qui me laissait effectivement une certaine autonomie, mais

qui aussi, parfois, imposait, sur le sujet ou les façons de le traiter, des décisions que je n'aurais certes pas prises si cela n'avait dépendu que de moi. Mais d'un autre côté, bon nombre de mes projets, ceux en particulier basés sur l'œuvre d'Edgar Poë, furent adoptés avec peu ou pas de changements. Je ne puis donc être tout à fait mécontent. Pourtant, *The Intruder*, sur les relations entre Noirs et Blancs dans le Sud, qui était mon projet préféré, fut éliminé pour raisons financières ; et si j'ai pu le réaliser, c'est grâce à mes propres économies, ce qui nécessita un budget quelque peu réduit. Mais un budget inadéquat — bien que souvent embarrassant — n'a jamais été pour moi une frustration ni un désappointement aussi grands que l'impossibilité de monter un projet que j'aimais.

En ce qui concerne mes projets les plus chers, je peux seulement dire que mon désir de me limiter aux films qui constituent pour moi une expression personnelle, devrait en principe être satisfait d'ici quelques mois. Le dernier de mes contrats en cours expire le 31 décembre de cette année, et j'ai refusé d'en signer de nouveaux. Dès le début de l'année



Roger Corman : *The Fall of the House of Usher*, tournage
(gisant parmi les décombres, Vincent Price, Myrna Fahey).

prochaine, je me consacrerai uniquement aux films auxquels je crois personnellement. Si cela signifie que je n'obtiendrai aucun financement des grandes compagnies, eh bien ! je *reprendrai les méthodes de The Intruder* et financerai mes propres films, quitte à me limiter, même pour une longue période, aux productions à petit budget.

Quant aux projets plus précis, il y en a deux sur lesquels je travaille. Le premier est l'histoire de Robert E. Lee, le général qui refusa l'offre de Lincoln de prendre le commandement des forces de l'Union lors de la guerre civile américaine, et qui commanda, par contre, les armées du Sud, bien qu'il fût lui-même opposé à l'esclavage et qu'il eût libéré ses esclaves avant même le début de la guerre. Je considère Lee comme un personnage complexe et tragique, qui aurait pu être un des grands hommes des temps modernes, mais préféra s'engager dans la voie de la défaite et de la ruine, guidé par une loyauté qui se *fourvoyait. L'homme, l'histoire, et ses implications* universelles, me font croire qu'un beau film peut être fait sur sa vie.

Mon autre projet est une histoire typique de l'Amérique contemporaine, que je tournerai entièrement au Texas, et qui est basée sur une cause célèbre de ces dernières années : un obscur fermier du Texas, qui avait accumulé de grandes richesses en l'espace de quelques années grâce à une série de fraudes, fondées sur l'utilisation de la cupidité des autres, vit tout son empire se désagréger en l'espace de quelques jours, pour une petite affaire d'impôt. Là aussi, j'aime l'histoire, non seulement en raison de ce qu'il y a de fascinant dans l'homme, et de la façon dont je pourrai rendre cela visuellement, mais par la façon *dont lui et ses voisins représentent des tendances présentes* en chacun de nous.

Je fais des films depuis moins de dix ans, c'est pourquoi je ne peux évaluer les variations de liberté pendant cette période, mais à en juger par la période où j'ai moi-même travaillé, je peux affirmer que la liberté accordée aux — ou plutôt gagnée par les — cinéas*tes américains*, a crû et croît toujours. Il ne faut pas perdre de vue, cependant, qu'il n'y eut que peu ou pas de limitations sur la façon dont un réalisateur américain pouvait s'exprimer dans les domaines capitaux de l'opinion philosophique ou politique. Les limitations furent presque uniquement liées à des questions du genre : comment le sexe ou la violence peuvent-ils être montrés sur l'écran ? et, parmi elles, la seule qui présente quelque intérêt *pour moi est le degré de maturité avec lequel on peut dépeindre les relations sexuelles.* Là-dessus, il y a eu une grande amélioration, et je crois qu'elle se poursuivra. Aujourd'hui, en Amérique, il y a beaucoup de facteurs qui entravent le cinéma, mais je ne pense pas que le manque de liberté en soit.

Quant aux autres changements récents, le plus évident est, bien sûr, la puissance déclinante des grands studios, contrastant avec l'importance croissante des créateurs indépendants et de la télévision. Le résultat a été la diminution du nombre des films produits, mais, quant à moi, je crois que cette orientation a du bon. Il faut se rappeler qu'à l'époque où l'on produisait un très grand nombre de films chaque année, beaucoup d'entre eux étaient des films de série B, *de qualité moindre, et bien des films de la série A elle-même n'étaient* que les produits douteux de la complaisance. Maintenant, la série B a été quasiment éliminée, et la qualité des films de série A s'est substantiellement améliorée, ce qui est dû à des facteurs tels que le raffinement de plus en plus grand du public, la rivalité de la télévision, et le nombre croissant de bons films étrangers. En fait, si l'on inclut la télévision, il y a plus de films produits à Hollywood aujourd'hui qu'il y en eût jamais à aucune autre période de son histoire ; et on y construit plus de plateaux qu'en aucun autre centre de cinéma dans le monde.

Bien que le nombre et l'importance croissants des compagnies indépendantes ait procuré une plus grande autonomie au réalisateur et augmenté *ses chances de voir ses œuvres aboutir* à l'écran telles qu'il les avait originellement prévues, il subsiste encore un grave problème qui le torture : c'est le coût gigantesque de la production, qui provoque un commercialisme écrasant, dans une industrie où la majorité des films doit rapporter beaucoup d'argent. Cette pression, que constitue pour le réalisateur sérieux le fait de savoir que son film doit être rentable, reste à mon avis le plus grand handicap auquel il ait à faire face. Cet état de choses semble avoir engendré une rupture à l'intérieur de l'industrie du cinéma : il y a, d'une part, un petit nombre de films dont le coût — sinon la qualité — est spectaculaire, et qui visent un vaste marché, d'autre part des tentatives plus expérimentales qui doivent être réalisées avec un budget suffisamment bas pour avoir une chance raisonnable de remporter un certain succès commercial à l'intérieur d'un marché réduit. Une subvention du gouvernement serait de grand secours, et peut-être viendra-t-elle ; mais pour le moment, le cinéaste américain doit suivre une voie difficile, mais non impossible ; il sait qu'il a plus

de liberté et d'autonomie que jamais, qu'un public toujours plus averti attend son œuvre, mais qu'il doit, d'une façon ou d'une autre, franchir les barrières du commercialisme avant de pouvoir projeter sur un écran sa vision personnelle des choses.

Roger Corman

GEORGE CUKOR :

1. — Je tourne en ce moment *My Fair Lady*, pour la Warner. Nous en sommes juste au milieu, à la moitié du chemin. Je suis de nature optimiste, mais je trouve que tout se passe très bien. Nous aimons tous le film (ce qui n'est pas toujours bon signe), et tout le monde semble s'y plaire : les acteurs — qui sont dans le cas présent intelligents et réfléchis — et le producteur, Jack Warner. Tout marche avec une remarquable souplesse. Je le dis en touchant du bois, mais j'aime beaucoup ce que nous avons filmé jusqu'ici.



Katharine Hepburn, Aldo Ray et George Cukor pendant le tournage de *Pat and Mike.*

J'ai quelques vagues projets pour après, mais j'ai peine à me concentrer sur quoi que ce soit d'autre en ce moment. J'ai monté une compagnie de production, et je pense que certains des projets que j'ai en tête sont plutôt intéressants. Mais il faudra attendre que j'ai fini *My Fair Lady*.

Les conditions de production de *My Fair Lady* me semblent idéales. Le film représente un grand effort de la part de la Warner Brothers qui n'épargne rien. Il y a *évidemment* des problèmes, comme pour tout film. Nous essayons de porter à l'écran un spectacle qui fut un fabuleux succès, en tâchant de conserver tout ce qui était bon sur la scène, sans faire pour autant une pièce filmée. C'est la première fois que je travaille avec Audrey Hepburn et je trouve qu'elle est un joyau : intelligente, diligente et très talentueuse. Avec ce rôle d'Eliza, elle s'embarque dans quelque chose de nouveau et de très différent pour elle. Rex Harrison, en professeur Higgins, avait *fait une création magistrale à la scène*. J'espère pouvoir retenir tout cela dans la version filmée. Avec lui aussi, c'est un grand plaisir de travailler.

Visuellement, je crois que ce sera une belle réalisation. Les costumes sont de Cecil Beaton et les décors de Beaton et de Gene Allen, avec lequel j'ai travaillé sur plusieurs *autres films* et qui, je crois, deviendra une personnalité importante, soit comme producer, soit comme réalisateur.

Quant aux conditions de production, je pense que nous sommes gâtés, à Hollywood. Le personnel est hautement entraîné. Il y a ici la tradition d'un artisanat et d'un travail d'équipe merveilleux, et c'est ce qui me fait hésiter à travailler ailleurs. J'ai fait des films en Angleterre, où je n'ai pas trouvé cette tradition.

2. — Je n'ai jamais essayé la télévision. Mais cela m'intéresse beaucoup de la regarder. Peut-être y ferai-je un jour quelque chose, mais je dois dire que le genre de chose qui m'y intéresserait a peu de chance d'intéresser les gens qui achètent les émissions. Je pense qu'il y a beaucoup à dire pour la TV ; et plus encore contre. On ferait mieux de l'améliorer, je pense, car on va la ruiner si on ne le fait pas.

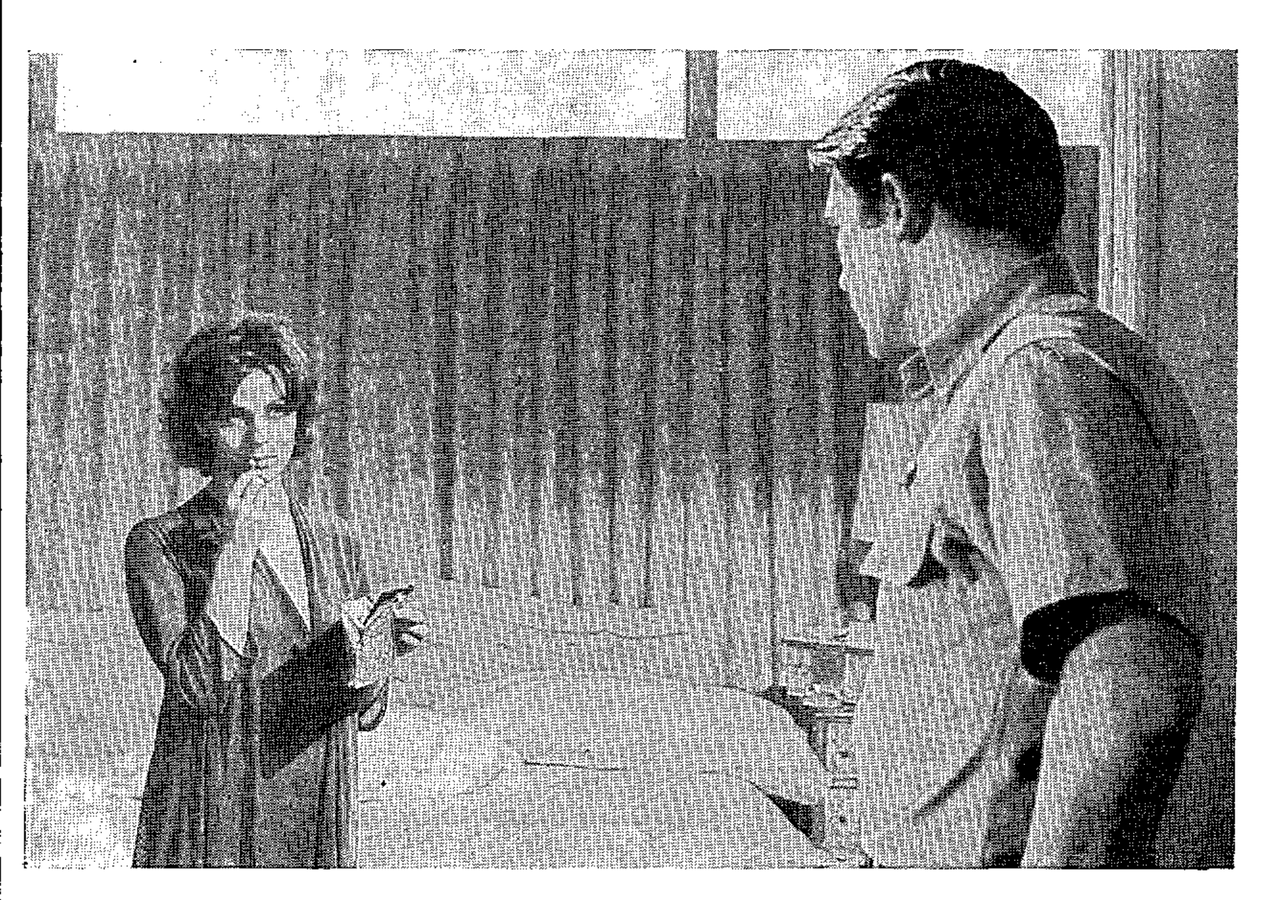
3. — Je n'ai pas du tout été satisfait des conditions dans lesquelles j'ai fait mon dernier film, *The Chapman Report*. En fait, j'ai été catastrophé. Le livre, pour prendre les choses par le commencement, n'était pas très bon. Mais je pensais qu'on pouvait en faire quelque chose. Et je pensais que les résultats de notre travail étaient bons. Là-dessus, la chose a été transmise à Darryl Zanuck, en Angleterre, qui lui a prêté une attention rapide et superficielle, et a fait ensuite un très mauvais travail en la trafiquant. A mon avis, il s'est très mal comporté. Il m'a fait certaines promesses qu'il n'a tout simplement pas tenues. Il m'a beaucoup déçu. Le film a été très maltraité par des coupures maladroites, et ces coupures maladroites allaient dans le sens de la censure et de l'émasculation. Ensuite, on m'a reproché des stupidités avec lesquelles je n'avais rien à voir.

4. — Je suis un trop vieux corps pour avoir des rêves d'avenir. Comme je l'ai dit, j'aimerais produire et réaliser pour ma propre *compagnie, non tant* pour des raisons financières que pour avoir davantage de contrôle sur le montage.

5. — J'ai été à la M.G.M. pendant de très nombreuses années et, une fois que le sujet était choisi, je crois que je travaillais avec pas mal de liberté. Ils avaient, à ce studio, un très haut standard, et il n'y avait jamais beaucoup de contraintes, pour autant que je m'en *souvienne, bien que*, de temps en temps, on y vît des chamailleries d'une espèce ou d'une autre.

Je pense que l'éventail des sujets s'élargit. Pour en revenir à *The Chapman Report*, je crois que nous l'avons traité avec un certain goût. Malgré cela, j'ai découvert qu'en Angleterre, le censeur nous a fait subir un traitement fort cavalier. On peut tout traiter dans le cinéma anglais, et pourtant le censeur a pris une attitude très puritaine devant certains passages de *The Chapman Report. Il a dit* : « Nous n'aimons pas le livre. De plus, certains de nos films n'ont pas eu l'imprimatur en Amérique. » Cela m'a frappé comme étant un propos fort stupide.

Je n'aime pas la vulgarité en tant que telle au cinéma. J'ai vu des films qui semblaient, sans nécessité aucune, se faire un point d'honneur d'être « sexy », et à mon avis ils étaient plutôt bêtes. Les sujets « à problèmes », je dois l'avouer, ne m'intéressent pas ; bien que, personnellement, je m'intéresse aux grands problèmes : l'intégration, par exemple. Je n'aime pas les films qui prêchent, et je ne crois pas qu'ils fassent beaucoup de bien.



George Cukor : *The Chapman Report* (Claire Bloom).

Je crois qu'on peut expliquer quelque chose de très important avec une histoire bien écrite et bien filmée, de plus important que dans bien d'autres films qui ne sont finalement que des dissertations.

6. — Il est évident qu'Hollywood a changé depuis dix ans. Chaque endroit du monde a changé. Je crois aussi qu'une cabale contre Hollywood s'est développée. Je ne sais pas pourquoi, mais le mot Hollywood s'est changé en qualificatif disgracieux. Je pense que c'est très malhonnête, car j'ai vu une quantité de films qui ont très généreusement emprunté un certain nombre de choses qu'Hollywood lui-même avait mis au rancart. J'ai vu par exemple, dans de très modernes films italiens, certaines dames se conduire comme faisait parfois Joan Crawford dans ses moments très faibles. Oui, Hollywood a changé. Il n'est plus tout à fait aussi triomphant, mais il ne s'écroule nullement.

George Cukor

20 YEARS, 32 FILMS, and at least 320,000,000 THANKS from

DELMER DAVES

Writer — Producer — Director






1. — Je viens juste de présenter en preview *Youngblood Hawke*, qui sortira en 1964. J'en suis le producteur, le réalisateur et l'auteur de l'adaptation. Maintenant, je lis des sujets que m'envoie le studio en vue de mon prochain film, que j'écrirai, dirigerai et produirai. Mon contrat avec la Warner prévoit quatre films de cette sorte, avec le « droit » de faire des films « indépendants » entre chacun des trois derniers. J'espère faire trois films pour lesquels j'écrirai des scénarios originaux, au lieu d'adapter des romans, des pièces ou des nouvelles qui n'ont pas été conçus pour le cinéma. Quant j'étais jeune, j'ai écrit beaucoup de scénarios originaux, mais je n'en ai plus écrits depuis 1954 *(Drumbeat)*, bien que j'aie écrit huit adaptations depuis cette époque, et que j'en aie mis en scène la plupart. A mon sens, le cinéma a *surtout besoin*, aujourd'hui, de sujets conçus directement pour l'écran.

2. — Je n'ai jamais travaillé à la TV et, dans l'immédiat, je n'ai ni le temps ni l'envie de le faire. Je trouve la réalisation de longs métrages beaucoup plus satisfaisante. Néanmoins, je considère le travail de scénariste et réalisateur de TV comme la meilleure façon pour les jeunes talents de faire voir et connaître leurs films (du moins aux U.S.A.), ceci parce que le coût de plus en plus élevé d'un film de long métrage exclut le néophyte — scénariste inconnu ou jeune réalisateur — à moins qu'il ne soit parmi les rares qui ont la chance de trouver un financement pour leurs premières œuvres. Malgré cela, la TV dévore les talents et les sujets, et les scénaristes plus âgés et expérimentés se lassent, leur inspiration se tarit face aux exigences meurtrières d'une émission hebdomadaire. Seuls les jeunes peuvent résister quelque temps à ce rythme de travail, ou bien ces oiseaux rares dont la facilité fait de véritables « usines à mots », et qui sont capables de satisfaire l'appétit atroce de ce monstre qu'est la TV. Je ne veux pas dire par là qu'on n'a pas fait de choses excellentes à la TV américaine, mais aucune des émissions de qualité du passé n'a pu survivre (je pense en particulier aux remarquables émissions à caractère anthologique des premières années). Elles sont mortes, faute de scénarios de grande qualité, ou bien, plus tristement, parce que le public n'apportait pas son soutien à ces émissions vraiment créatrices et audacieuses, à ce travail d'avant-garde qui s'adressait à l'intelligence. Il préférait — et semble préférer encore — tout ce qui est traditionnel.

3. — En gros, il y a deux sortes de cinéastes dans notre communauté : les réalisateurs, scénaristes, acteurs, etc., qui sont sous contrat, et ceux qui sont indépendants. *Pour ma part*, j'ai travaillé presque toute ma vie sous contrat comme scénariste, acteur, réalisateur, producteur, ou réalisateur-producteur. Les problèmes que doit affronter chacun de ces types de cinéaste sont très différents. Dans notre métier, je dirai que le scénariste-réalisateur indépendant qui a réussi est peut-être l'homme le plus heureux dans le monde du cinéma, et qu'en revanche, l'indépendant qui n'a pas réussi, celui que personne ne remarque, est l'homme le plus solitaire du monde, car il est extrêmement difficile de travailler seul. Néanmoins, un homme, seul avec sa caméra, peut toujours créer des œuvres merveilleuses. Par contre, je suis certain que le rêve de chaque cinéaste est d'être vraiment INDEPENDANT, de réaliser le film qu'il veut sur le sujet qu'il veut, avec les acteurs qu'il veut et la somme d'argent dont il a besoin pour le mener à bien. Mais ceux qui ont connu ces conditions sublimes sont très, très peu nombreux, et parmi eux, tous n'ont pas créé des chefs-d'œuvre, lorsqu'ils ont connu cette indépendance. Il y a des réalisateurs indépendants qui n'ont fait qu'une douzaine de films pendant toute leur carrière, et il y en a qui en ont fait moins. Par contre, un réalisateur-scénariste-producteur-acteur sous contrat (et, à différentes reprises, j'ai été tous les quatre

simultanément) travaille dans une ambiance totalement différente ; il est une sorte d'associé de la Compagnie et, dans ce sens, il perd sans doute beaucoup de son « indépendance », car il doit s'attendre à réaliser des films pour lesquels il est désigné par la Compagnie, des films tirés de sujets achetés par la Compagnie et que lui-même n'aurait pas nécessairement choisis. Cependant, le cinéaste indépendant ne devrait pas nécessairement mépriser le cinéaste sous contrat, ni le considérer comme l'esclave de ses gages ou de ces films commandés qui ne sont pas toujours satisfaisants ; après tout, Rembrandt a peint « La Ronde de nuit » sur commande, ce n'était pas un sujet de son choix. Et l'on s'attend à ce qu'un réalisateur sous contrat tourne, en moyenne, deux films, bon an mal an, pendant la durée de son contrat. Moi-même, j'ai écrit et réalisé, ou produit (ou les deux), 32 films depuis le jour où Mr. Jack Warner, le directeur de la Warner, m'a confié mon premier travail de réalisateur, en 1943, *Destination Tokyo*. Voici qui nous amène à parler d'un autre aspect de la différence entre le créateur sous contrat et le créateur indépendant : le bienheureux indépendant ne se doit d'être loyal qu'envers lui-même, alors que moi, j'ai des raisons d'être fidèle, aussi, envers Mr. Warner. C'est lui qui, en 1934, m'a donné mes premières véritables chances en tant que scénariste, y compris le privilège d'adapter des sujets tel que *The Petrified Forest*, qui a lancé la grande carrière de mon ami Humphrey Bogart et beaucoup fait pour celles de Leslie Howard et Bette Davis. En 1943, à l'occasion de mon premier travail de réalisateur, il m'a confié deux grandes vedettes, Cary Grant et John Garfield, et un budget de 1 250 000 dollars pour tourner *Destination Tokyo*. Je ne connais aucun autre réalistaeur qui ait eu une telle chance pour son premier film. Plus tard, en 1954, Mr. Warner a encore augmenté ma fidélité envers lui en ajoutant la tâche de producer à mes contrats de scénariste et réalisateur. Ceci, donc, pourrait servir de réponse à certains amis et critiques qui m'ont demandé POURQUOI j'ai fait certains films qui ne leur paraissaient pas dignes du réalisateur d'autres films qu'ils avaient admirés. La réponse tient en un mot : la fidélité. Je ressens une profonde reconnaissance envers l'homme qui, dès le début, m'a témoigné à de nombreuses reprises sa confiance et m'a donné tant d'occasions. Donc, quand il a des ennuis avec un film difficile et m'envoie chercher pour « sauver les morceaux » comme je peux, je ne refuse jamais.

Un exemple : quand j'ai été désigné pour réaliser *A Summer Place*, c'était pour venir à la rescousse. L'auteur du livre, lui-même, avait failli par deux fois à la tâche d'adapter son roman pour l'écran, et il n'était pas le seul : deux autres scénaristes très coûteux avaient également échoué, et une année avait été perdue — sans parler de plus de 500 000 dollars, car le livre avait été un best-seller d'un auteur à succès qui a énormément de lecteurs, ce qui laissait prévoir un énorme public pour le film. Mr. Warner m'a demandé de venir à la rescousse et je l'ai fait. Ce que je veux dire, c'est que, dans ce cas précis, et dans bien d'autres encore, le scénariste-réalisateur-producteur sous contrat n'a pas grand-chose à voir avec le cinéaste indépendant, qui n'aurait jamais à prendre une pareille décision, et n'a besoin d'être fidèle qu'envers lui-même. Il y a des avantages des deux côtés. Jamais je n'aurais pu tourner *Broken Arrow, Dark Passage, 3 : 10 to Yuma, Cowboy, The Red House, Youngblood Hawke*, etc., en tant qu'indépendant, tout simplement parce que je ne possédais pas, et que je n'aurais pas pu me permettre d'en acheter les droits. J'ai été « désigné » pour tous ces films, et ce furent des commandes heureuses. Pour les commandes moins heureuses, il m'a simplement fallu courir ma chance. Il se peut que ma loyauté m'ait parfois induit en erreur, mais s'il en est ainsi, cela m'est égal. Comme disait un homme qui fut bien plus grand que moi : « Que mes amis honorent celui qui m'honore. » J'ai un contrat avec Mr. Warner portant encore sur quatre films.

4. — Mes projets les plus chers sont d'écrire et de mettre en scène des sujets *conçus spécialement pour le cinéma*. J'ai dû écrire une cinquantaine de scénarios, dans une grande majorité adaptés de romans, de pièces et de nouvelles achetés par les compagnies qui m'employaient. Quant aux scénarios originaux, ils ont été, pour la plupart, écrits sur commande pour telle ou telle vedette qui était sous contrat avec le studio. Quand je dis « conçu spécialement pour le cinéma », j'entends, naturellement, que, dès la première image, dès le premier mot, le germe même de l'idée originale doit être *cinématographique*, concevable uniquement à l'écran et non pas en tant que roman, essai, ou nouvelle. Dans un grand studio, où les seuls frais généraux suffiraient à financer un excellent film indépendant, il n'est pas possible de prendre les risques que peut courir un indépendant avec sa petite équipe, ses acteurs peu connus et sa possibilité de travailler loin de grands studios comme la Warner, où il y a jusqu'à 5 000 ouvriers travaillant dans ces grands ateliers qui rendent possibles les films du genre gigantesque, mais qui rendent impossible les films de petit budget, du genre expérimental. Aussi, j'espère arriver à faire mes propres films « indépendants » loin du studio — bien que le film pourra peut-être sortir plus tard par l'intermédiaire de ma société mère.

Le COUT de la production — voilà le scélérat qui étouffe trop de créateurs aujourd'hui dans tous les pays du monde.

Le climat des « affaires sûres » (telles que les best-sellers très coûteux, les pièces à succès qui trouveront un public « automatique » à l'écran) qui prévaut dans les grands studios, *détermine plus que jamais le choix des sujets. Et en effet, par quel autre moyen* Mr. Warner parviendrait-il à acheter cinq millions de dollars les droits cinématographiques de *My Fair Lady* ? Voilà un public mondial « automatique », comme il s'en était trouvé pour *South Pacific* et d'autres spectacles qui avaient fait leurs preuves. Il ne s'ensuit pas que ces sujets feront de grands films — je crois personnellement que les plus grands films seront ceux que l'on fera lorsque nos plus grands écrivains écriront directement pour le cinéma, sans l'intermédiaire de l'édition ou de la scène. Il est permis de penser que, si un Shakespeare vivait parmi nous, il serait notre plus grand scénariste... Le film *Henry V* donne à penser qu'il aurait écrit directement pour le cinéma ! Notre espoir que le cinéma prenne sa place parmi les beaux-arts s'accroîtra, j'espère, au fur et à mesure que les studios feront davantage confiance à leurs cinéastes en tant qu'artistes individuels, et leur donneront une plus grande indépendance de décision et des opportunités plus larges. Cet espoir se réalise chaque année maintenant, de plus en plus, grâce, surtout, au travail des indépendants, souvent si audacieux. *Après avoir réalisé encore deux films sous contrat, je serai libre* de réaliser un film indépendant après chacun de mes films sous contrat... J'espère que je serai à la hauteur de l'occasion.

5. — Je crois qu'on accorde de plus en plus de liberté aux artistes *éprouvés*, mais cela n'est pas très utile aux nouveaux venus. Nous avons la possibilité de traiter des sujets qui n'étaient pas acceptables sous le régime du « U.S.A. Motion Picture Producers Ass. Code », il y a dix ans. Le film de Preminger, *The Moon Is Blue*, n'a pas reçu l'imprimatur du Code il y a quelques années, et ne l'a reçu que très récemment. Ceci indique quelques changements dans l'attitude officielle. Des « films à problèmes » qu'on n'aurait pas pu montrer dans les grands cinémas il y a dix ans, sont maintenant tournés dans tous les pays du monde, et il y a des scènes à l'intérieur de certains films qui m'étonnent même aujourd'hui. Je ne suis pas un traditionaliste, mais je crois que quelques-uns de nos *films vont trop loin dans le but de choquer, et de tels films peuvent porter un sérieux* préjudice aux artistes sincères qui veulent explorer des sujets délicats dans les domaines des mœurs, des idées et des thèmes sociaux, où il est nécessaire de choquer pour être honnête. Les gens qui accourent voir un homme saigné à mort dans un accident de voitures ou une *bagarre, viendront aussi voir des films qui satisferont leurs appétits et leurs besoins* malsains, mais je crois que ces « colporteurs d'émotions fortes » nuisent beaucoup aux créateurs d'œuvres nouvelles qui sont, eux, profondément sincères. La différence entre *Les Amants* et un film nudiste est celle du jour et de la nuit. *Tom Jones* et *Divorce à l'italienne* montrent des scènes qui ne seraient que grossièretés entre les mains de ceux qui ne visent qu'à exciter. Entre les mains d'artistes véritables, de telles histoires ouvrent la voie aux réalisateurs qui veulent traiter d'autres sujets inadmis jusqu'à présent.

6. — Bien sûr, Hollywood a changé au cours de la dernière décade — mais Hollywood a *toujours* changé. Assurément, le GRAND CHANGEMENT est intervenu il y a trente ans, lorsque tous les studios ont dû se convertir au cinéma parlant. Les changements de la dernière décade ne sauraient se comparer à celui-là, et je pense que les changements qui ont eu lieu sont surtout la conséquence de la période de transition vers la TV — pendant *laquelle le public modifiait ses habitudes, face à cette nouveauté qui consistait à avoir* du « cinéma chez soi ». Cette nouveauté commence à pâlir — l'accueil que le public réserve à cette nouvelle saison est encore plus défavorable que l'année dernière, et l'on peut penser qu'il en sera de même l'année prochaine. Il est ironique de constater qu'à l'heure actuelle, des millions de téléspectateurs préfèrent regarder les *vieux films* qu'on leur offre, plutôt que les *nouvelles émissions*. D'ailleurs, c'est là un terme impropre, car il n'y a pas de « nouvelles émissions ». L'époque où on faisait un superbe travail, vraiment original, à la TV, est révolue, semble-t-il ; chaque soir on ne voit sur les écrans que l'écho d'un écho d'un écho, et la TV d'aujourd'hui dépasse tout ce que l'on peut imaginer.

Donc, les gens reviennent dans les salles pour voir du cinéma sur grand écran. Bien entendu, ceci a engendré « *l'époque du Grandiose* », et c'est dommage, je crois, car on nous inonde de *spectacles* écrits en *caractères énormes* sur toutes les affiches du monde — caractères d'autant plus grands que le contenu du film est mince. Il est étrange de constater qu'Hollywood a fait moins de *super-super-super-productions* que les cinéastes étrangers, mais il y aura toujours un « DeMillion » parmi nous.



Delmer Daves: *Rome Adventure* (Troy Donahue, Suzanne Pleshette).

Mais le pendule revient en arrière, et le public, rassasié, ne marche plus. Alors, Hollywood semble revenir, dans une certaine mesure, à des productions moins gigantesques. Il semble qu'il y ait une limite au nombre de combats entre gladiateurs, chrétiens et lions que le public a envie de voir. C'est là le changement. Je pense, et j'espère, qu'Hollywood — aidé, certes, par l'influence des films étrangers — cherchera le travail créateur de l'individu de préférence au gigantisme pour le gigantisme.

Je ne suis pas un oracle, et n'ai aucune envie de paraître tel. Je crains que certains de mes propos soient des truismes aux yeux des cinéastes, mais j'ai pensé que le grand public devait en être informé.

Delmer Daves

ALLAN DWAN :

1. — J'écris et prépare les scripts de mes futures productions : *Will You Marry Me ?, The Glass Wall*, et *The Last Deal.*

2. — Le cinéma, à tous points de vue. La TV est un panier de crabes.

3. — Je suis toujours heureux quand je travaille. Les obstacles ne sont que des défis à ma capacité de les surmonter.

4. — Continuer à faire des films, jusqu'à ma mort.

5. — La même.

6. — Bien sûr. Tout change, avec le temps. Impôts plus lourds, frais plus élevés, écrans plus larges, plus grande liberté d'expression dans les scénarios, plus grande rivalité entre les différentes sortes de distractions, accent mis un peu plus sur l'argent, un peu moins sur l'art, moins grande réceptivité du public. Il y a dix ans, nous pouvions vendre n'importe quoi, pourvu que cela bouge ; maintenant, les gens sont très regardants quand ils achètent leur divertissement. Cela coûte cher, par les temps qui courent, d'emmener votre famille au cinéma.

Sincerely
Allan Dwan

SAMUEL FULLER :

1. — Suis en train de tourner *The Iron Kiss*, un scénario original que je mets en scène et produis pour une distribution Allied Artists, à la suite de *Shock Corridor*, déjà distribué. Les conditions de production sont excellentes. Nos collaborateurs sont maintenant mieux formés que jamais, cela dépasse tout ce qu'avaient pu rêver les hommes de cinéma d'il y a vingt ans. L'enthousiasme — du moins dans mes productions — règne sur le plateau. Je veux dire enthousiasme de la part des membres de l'équipe. Stanley Cortez est le photographe d'*Iron Kiss*. Il l'était aussi de *Shock Corridor*. Au revers de la médaille — côté création — il semble que les conditions vont changer. Il y a toujours les bigots, les petits saints de la censure, qui continuent d'opposer un mur aux idées nouvelles. Mais nous y reviendrons.

2. — Je préfère travailler pour le cinéma. Un jour, peut-être, j'aimerais faire une série de TV sur l'Histoire du Monde, le progrès de la civilisation. Suis persuadé que l'éducation devrait être fondée sur le divertissement dramatique, de façon que les enfants partagent l'émotion du personnage historique.

3. — Oui.

4. — Projet le plus cher : terminer mon roman, « The Big Red One », sur la Riviera française, utiliser ces parages comme base d'opérations, et prendre un an pour filmer l'histoire de la 1re Division d'Infanterie U.S., depuis l'invasion d'Oran, en passant par l'Afrique du Nord, la Sicile, l'Angleterre, la France, la Belgique, l'Allemagne, jusqu'en Tchécoslovaquie. Le titre, en fait le surnom de la division (l'épaulette rouge), est né durant la Première Guerre Mondiale, en France. L'histoire est l'histoire de la vraie guerre, à travers des personnages de fiction, du premier au dernier coup de feu. Une fois installé sur la Riviera, j'aimerais aussi faire des films à petit budget en France et en Italie. L'argent, en ce moment, m'empêche de me concentrer uniquement sur le roman. Après *The Iron Kiss*, je vais faire *Caïn et Abel* (l'histoire biblique du premier meur-



Tom Pittman et Samuel Fuller pendant le tournage de *Verboten!*

tre), *Pearl Harbor*, et *Au Revoir, Madeleine*. Avec le profit que j'escompte de ces opérations, espère pouvoir consacrer six bons mois au roman.

5. — Je travaille avec beaucoup plus de liberté aujourd'hui, car je produis les films que j'écris et dirige. Quand je travaillais pour un grand studio, j'avais toujours à surmonter les avis des autres, leurs suggestions et leurs objections. Souvent, une série de conférences venait embrumer l'inspiration originale. Il y a beaucoup de problèmes moraux et sociaux à surmonter, car ceux qui s'érigent en censeurs, de même que les représentants de la finance et les critiques, vous mettent au défi d'être un créateur, de tenter quelque chose d'original, et manœuvrent dur pour essayer de vous rencogner dans leur propre médiocrité. En règle générale, les plus pieux sont les moins doués. Ces péroreurs de la moralité sont des sangsues et des hypocrites, ces remanieurs de scènes, de dialogues et de détails sont des parasites rabougris qui crachent dans le vent et y prennent du plaisir. Ils ont des âmes d'égoutiers. Ils dénichent des cochonneries ou des allusions politiques là où il n'y en a pas. Démarquer n'importe quel film qui ait fait de l'argent est pour eux une entreprise divine devant laquelle ils se prosternent. A l'exception, malheureuse, des banques, tous sont inutiles. De nos jours des écrivains de plus en plus nombreux produisent et réalisent leurs propres films indépendants. Un jour, j'espère que quiconque aspire à avoir quelque rapport avec le cinéma devra prouver son utilité avant même d'avoir ramassé le moindre penny, ou d'avoir eu affaire, si peu que ce soit, avec un film. Pour moi, l'art de faire un film est comparable à celui d'écrire un livre, un poème ou une pièce, de peindre un tableau ou de modeler dans le marbre un objet d'art. Pour moi, la création d'un film doit porter l'empreinte de ce qui a poussé un homme à le faire. Mais il est certain que nous devons tâcher d'en tirer profit. Un artiste doit viser au profit en vue de faire une autre œuvre d'art. Je

n'ai jamais fait un film histoire de faire un film. A chaque film que j'ai fait, il y avait une raison. On trouve certaines de ces raisons justifiées, d'autres non. Je n'en ai pas honte. La somme d'argent mise dans un film ne *devrait pas constituer* la raison de le faire. Et un homme qui fait un film bon marché ne devrait pas non plus incriminer le manque d'argent si le film est un échec. Des pinceaux à manche d'or et un châssis clouté de diamants n'auraient rien changé à un Rembrandt. Les parasites sont *diaboliquement adroits, mais* tôt ou tard leur adresse ne les empêchera pas d'être démasqués. Dans quelques décades, je l'espère, l'art de faire un film sera mis sur le même pied que celui d'écrire une symphonie. Je ne crois pas à la collaboration de plusieurs écrivains ou réalisateurs sur un même film. Je ne peux *m'imaginer* Bach collaborant avec un autre compositeur, ou Zola avec un autre romancier, ou Holbein avec un autre peintre, ou Shakespeare avec un autre dramaturge. L'art doit porter la marque d'un homme, d'une idée initiale, d'une inspiration fécondante. Un jour il en sera ainsi. *Il le faut.*

6. — Oui. Les artistes indépendants sont en train de prendre leur place justifiée sur le trône.

TAY GARNETT :

En ce moment, je travaille sur la série TV « Bonanza ». J'ai quelques projets pour le cinéma et la TV que j'espère *réaliser et produire (par ma* propre société). Ces projets sont liés à des coproductions U.S.A.-Europe. Le cinéma est un domaine beaucoup plus satisfaisant pour le scénariste-réalisateur-producteur, du point de vue de l'intégrité artistique. A la TV, la médiocrité prime.

Le seul moyen que nous ayons trouvé jusqu'à présent pour réduire au minimum les aléas, est une préparation très minutieuse *de nos découpages*, longtemps à l'avance. Mais il faut noter ici que ma propre expérience de la TV m'a été d'un enseignement merveilleux. Elle m'a apporté de nouvelles vues sur la production « bon marché », et je compte en faire un usage très profitable au cinéma.

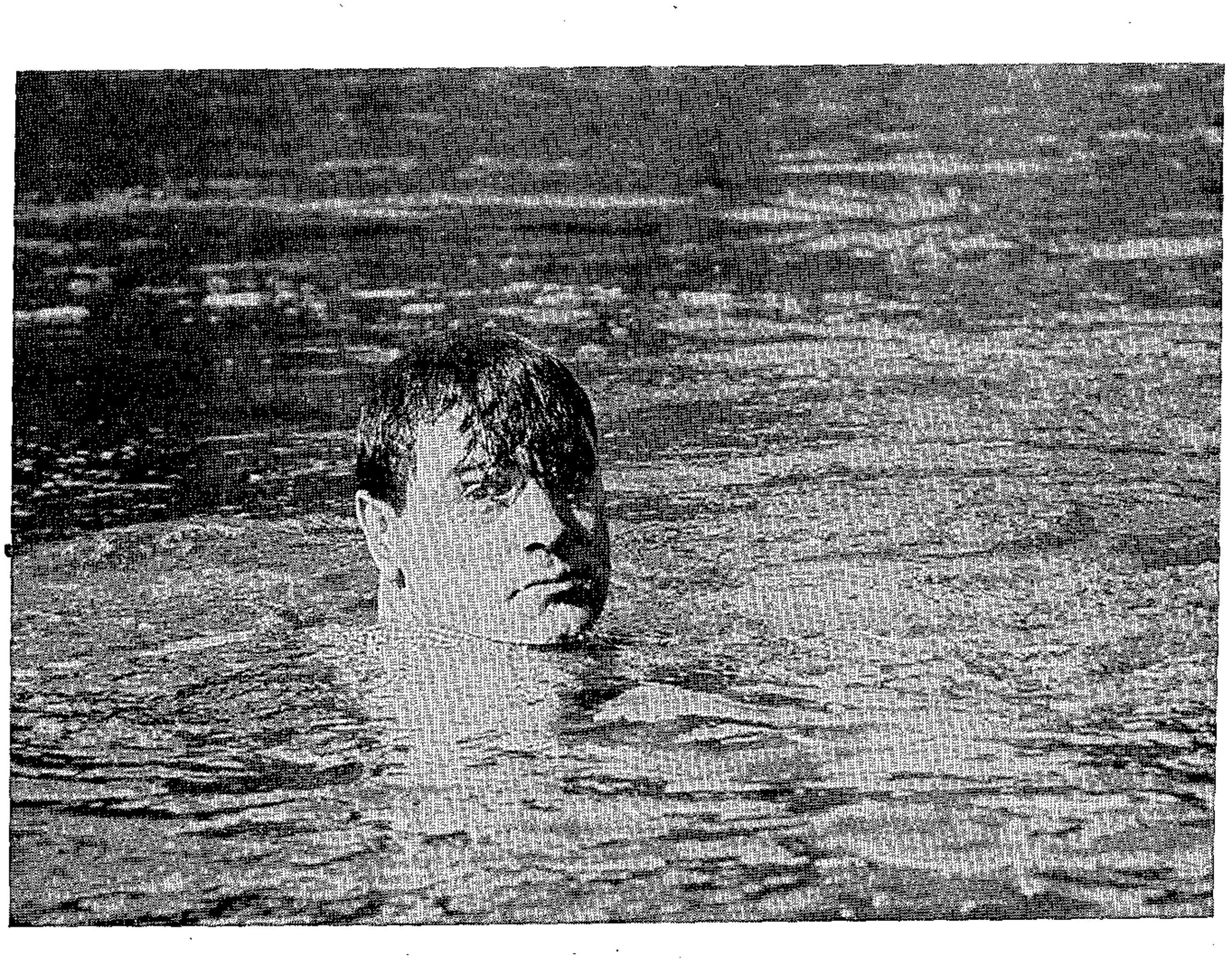
Mon dernier film, *Cattle King*, avec Robert Taylor, était un film à budget modeste (tourné en 14 jours). Sans aucun doute, de *telles restrictions* ne créent pas les conditions de tournage idéales. Un tel plan de travail exige une vitesse de travail voisine de celle de la production TV et mène aux mêmes sacrifices, quant à la qualité.

Bien entendu, la pléthore de spectacles gratuits à la télévision a fait de considérables ravages dans la fréquentation des salles, chez nous. Il en est résulté une réduction du nombre des films que peuvent *absorber les circuits et*, en même temps, un besoin de films plus chers et plus « vastes », donc de plus grandes vedettes en plus grand nombre et de moyens de production encore plus luxueux.

Cet état de choses a livré notre industrie au bon vouloir d'une poignée de vedettes. Il en résulte un étrange paradoxe : parmi les rares vedettes avec lesquelles on peut « financer un film », il y en a *au moins deux* dont les films de ces dix dernières années ont perdu plus d'argent que n'en peuvent jamais espérer récupérer leurs films des dix années à venir.

Cependant, sans ces vedettes, il est devenu très difficile pour le producteur indépendant de financer un film.

HOWARD HAWKS :



Howard Hawks

ALFRED HITCHCOCK :

1. — Je prépare le tournage d'un film appelé *Marnie*. Il sera réalisé aux studios d'Universal City à Los Angeles.

2. — Pour le cinéma, évidemment, car le champ de vision y est plus grand, dans tous les sens du terme. Le travail de télévision peut être excitant, mais il a ses limites, à la fois du point de vue financier et du point de vue de la liberté d'expression, laquelle est fonction du point de vue financier. Ceci empêche une utilisation libre et dispendieuse de la caméra.

3. — Mon dernier film est *The Birds*. Ce film a été fait dans des conditions de production qui étaient, pour moi, idéales. En raison des effrayants problèmes techniques qu'il impliquait, je ne crois pas qu'il aurait pu être réalisé en dehors de Hollywood.

4. — Continuer à faire des films, comme j'ai fait jusqu'à présent.

5. — Un point de vue moral ou social implique toujours des problèmes, et il faut affronter chacun d'eux suivant la conception du film.

6. — Hollywood a changé en abandonnant la production en chaîne pour un style de production plus indépendant et individuel. Il y a encore, cependant, un ou deux studios qui s'accrochent aux vieilles méthodes de production en chaîne. Ceci, évidemment, a son côté aléatoire (« a hit or miss aspect »).

Alfred Hitchcock

ELIA KAZAN :

1. — Je viens juste de finir *America America*, en y mettant la musique de Manos Hadjidakis et discutant avec la Warner de leurs vues sur la distribution et la présentation de ce film. Je travaille aussi comme codirecteur du Repertory Theatre au Lincoln Center. Le premier travail que j'y ferai sera de mettre en scène la nouvelle pièce de Arthur Miller, « After the Fall ». Ensuite, je mettrai en scène une nouvelle pièce de S.N. Behrman, toujours avec la compagnie du Repertory au Lincoln Center. Entre-temps, j'aurai commencé un autre scénario... un sujet à moi.

2. — La télévision, dans ce pays, sert essentiellement à faire marcher le commerce.

3. — J'ai été content des conditions de production de mon dernier film. Il faut dire que j'en étais le producteur, et que la compagnie m'appartenait. La Warner a fourni les fonds et s'est occupée du film. Ils ont été généreux et patients avec moi. Ils ne se sont pas mêlés de *America America* et ne m'ont fait subir aucune pression. En fait, ils n'ont pas vraiment aimé l'histoire du film, mais ils ont marché quand même.

4. — Mes projets les plus chers ? Continuer. Continuer à écrire mes propres films, avoir les moyens de les réaliser comme je veux, en apprendre davantage sur moi-même, sur le monde, sur le cinéma. J'aime beaucoup mon travail, particulièrement celui que je fais en ce moment. Mon prochain plan de travail comporte trois films, basés sur des épisodes de la vie de ma famille et de moi-même. Et j'espère les porter à l'écran tels que je les vois en ce moment.

5. — Je travaille avec beaucoup plus de liberté que je ne l'ai fait depuis 10 ans. Il y a dix ans, je travaillais pour un producer ou un autre, principalement pour la 20th Century Fox. Je n'aime pas les producers. Je parle, bien entendu, d'un point de vue professionnel. Le seul espoir, c'est la vision individuelle, particulière. Il m'est parfois arrivé de travailler si étroitement avec



Alfred Hitchcock: *Vertigo* (James Stewart, Kim Novak).

un écrivain sur un film que nous voyions les choses de la même façon et avions les mêmes méthodes de travail. Budd Schulberg, John Steinbeck, William Inge, Tennessee Williams. Ces hommes sont des artistes. *Les producers sont des hommes pratiques*, pleins de bon sens et riches de solutions expéditives. C'est mortel.

6. — Je n'ai pas travaillé à Hollywood depuis dix ans, sauf pour quelques petits raccords spéciaux. Je n'en ai pas moins observé quelques changements. Quoique... dans quelle mesure peut-il y avoir changement ? C'est un endroit qui fabrique le divertissement. Le créateur (réalisateur ou écrivain) a beaucoup plus de pouvoir, mais j'ai aussi remarqué que les acteurs, réalisateurs et écrivains luttent farouchement pour gagner *leur indépendance, et qu'ensuite*, une fois libres et indépendants, ils font les mêmes choses qu'avant. Enfin, peut-être pas toujours, en tout cas la majorité. C'est toujours du divertissement, pas de l'expression. Et il y a les syndicats. *Bien sûr, évidemment, c'est* un bien, une nécessité, mais cela vous déprime quand vous tournez une scène à deux personnages et que vous vous retournez pour apercevoir une centaine d'hommes, votre équipe, habillés de costumes de sport, parfois à peine froissés. Les techniciens sont excellents, oui, oui. Mais autrefois, c'était les meilleurs. Maintenant, ils ne semblent plus aussi scrupuleux qu'autrefois. J'ai eu un machino italien sur *America America*. C'était un bon machino, quoique pas meilleur que bien d'autres avec lesquels j'ai travaillé dans ce pays. Mais Cesare, cet homme, était tout ardeur et action, assoiffé de perfection autant que rempli d'amour pour son travail. Trop souvent, les équipes californiennes *ne ressentent d'ardeur que* pour la fin de leur journée. L'expérimentation, et les voies nouvelles, l'invention et la jubilation qui naissent en présence de choses qui n'ont jamais été faites auparavant... où sont-elles ? Sommes-nous *trop riches ? Trop bien organisés ?*

Elia Kazan

HENRY KING :

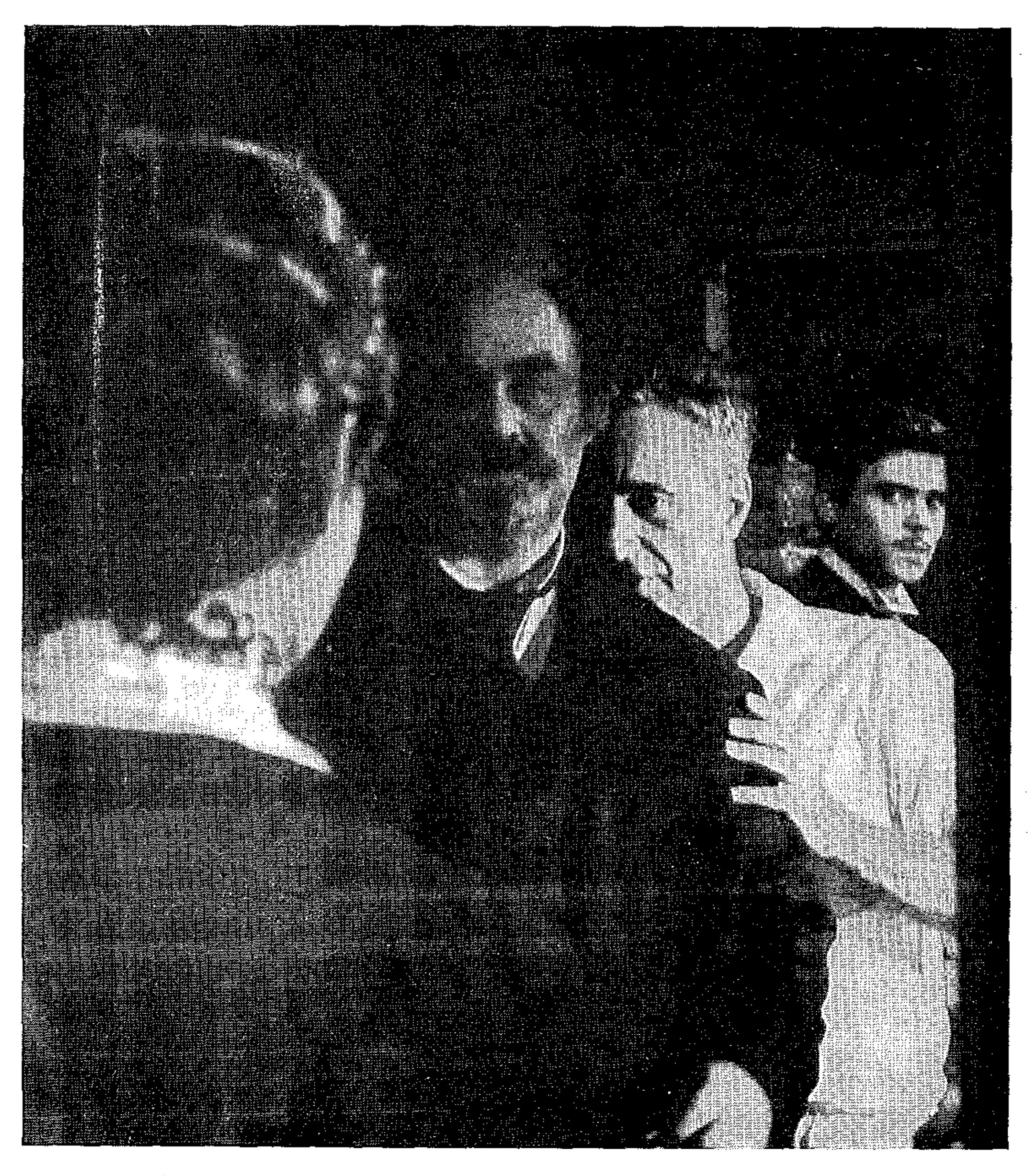
Je suis heureux de répondre à votre enquête sur la « Motion Picture Industry » de Hollywood (que votre questionnaire aurait peut-être dû signaler comme étant le cinéma).

Hollywood, bien sûr, a changé sous bien des aspects au cours des années. L'âge des très grands studios, avec leur immense personnel, engagé par contrats à long terme, est révolu. De nombreux producteurs indépendants travaillent sur des plateaux loués aux grands studios, partout dans Hollywood. Souvent, les grandes vedettes forment leurs propres compagnies de production, ou négocient un contrat limité à un film avec les quelques grands studios qui fonctionnent encore, sur un programme restreint de production à grand budget.

Je prépare en ce moment la réalisation de *The Undefeated*, pour la Warner Brothers, dans des conditions très satisfaisantes. Durant mes longues années d'association avec la 20th Century Fox, j'ai trouvé des conditions qui, pour la plupart, me convenaient. Tout créateur, au cinéma, éprouve, à certains moments, le sentiment d'être cerné par certaines nécessités, que lui imposent d'autres facteurs humains, issus du travail collectif.

Aujourd'hui, un réalisateur (ou un écrivain, un producteur, un acteur) a, sans aucun doute, une liberté beaucoup plus grande dans le traitement des problèmes sociaux ou moraux. Des sujets qui, il y a une dizaine d'années, eussent été interdits sur les écrans américains, sont maintenant acceptés, même dans les salles les plus provinciales. De ce point de vue, les films américains et européens sont arrivés à un degré presque égal de liberté artistique et dramatique.

La satisfaction que m'ont donnée les conditions de travail hollywoodiennes vient peut-être du fait que, pendant des années (et déjà à l'époque du muet), j'ai eu, par chance, l'occasion de courir le monde à la recherche de lieux de tournage. Cette tendance actuelle de la production hollywoodienne, qui se tourne vers les pays européens, ne représente donc rien



Elia Kazan : *America America,* tournage ; derrière E.K., Stathis Giallelis).

de nouveau pour moi. Quoi qu'il en soit, mon sentiment, qui peut vous intéresser, est que notre production hollywoodienne ne *devrait pas « fuir »* le *centre* de l'*activité* cinématographique américaine, sauf pour rechercher les lieux de tournage qui peuvent prêter au film l'authenticité nécessaire.

Quant à votre question qui a trait à l'opposition cinéma-TV, j'ai peu d'*autorité en* matière de TV, sauf comme spectateur. Mon activité a couvert, exclusivement, le champ du cinéma.

Il est certain que la TV a formé un certain nombre de réalisateurs pleins de promesses qui, à un certain stade de leur carrière, ont opté pour le cinéma et obtenu de très beaux résultats. D'un autre côté certains réalisateurs qualifiés se sont trouvés faire bénéficier la TV de leur expérience, avec des résultats non négligeables, et n'ont pas regretté leur incursion dans ce qui n'est après tout qu'une composante mineure de l'art du film.

Vous me demandez ce qu'il en est de mes « projets les plus chers ». Mon projet le plus cher a toujours été le film sur lequel je suis en train de travailler. Celui pour qui il n'en est pas ainsi, quel qu'il soit, est incapable de consacrer le meilleur de lui-même au projet qu'il a en cours. Et si l'on ne donne pas le meilleur de soi-même dans la situation présente, c'est peine perdue que de caresser des projets pour l'avenir.

Yours sincerely,

Henry King

STANLEY KRAMER :

1 et 3. — Je considère que les conditions de production-distribution dans lesquelles je travaille sont idéales. *Dans le cas de It's a Mad, Mad, Mad, Mad World,* le film a été fait entièrement en Californie, et c'est un projet pour lequel le distributeur montrait autant de foi que d'enthousiasme. Ceci est important, puisque le distributeur avançait des fonds se montant à plusieurs millions de dollars. Les seules choses qui m'ennuient sont le coût croissant de la production et les dépenses nécessaires pour la distribution et la sortie d'un film, étant données les conditions actuelles dans le monde entier.

2. — Je n'ai jamais travaillé pour la télévision, mais je *ne considère pas* que je doive me limiter exclusivement au cinéma. J'envisage le moment où je produirai, non seulement pour le cinéma et la télévision, mais aussi pour le théâtre.

4. — Mon projet le plus cher est de faire un film en dehors des contraintes financières que l'économie américaine rend nécessaires. Ceci est lié à mon sentiment profond que mon œuvre s'est appesantie trop exclusivement sur la peinture d'un vaste contenu, et que je ne me suis pas suffisamment occupé de l'aspect artistique d'une œuvre, qui par *ailleurs serait* plus limitée. En d'autres termes, j'aimerais rompre avec mes obligations présentes pour réaliser des films dans l'indépendance, en n'importe quel endroit du monde, pourvu que les choses qui n'ont rien à voir avec la qualité y fassent moins sentir leurs contraintes.

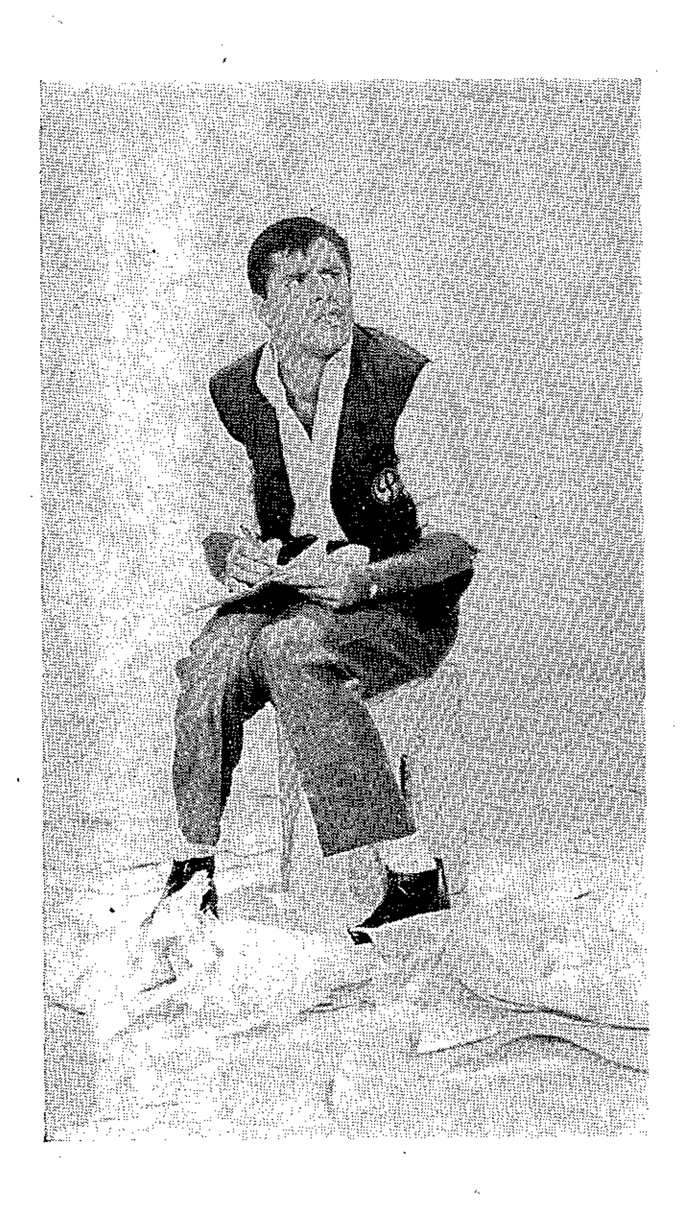
5. — Quiconque fait œuvre de création dans le cinéma jouit aujourd'hui d'une liberté beaucoup plus grande. Il ne fait pas de doute qu'un sujet, quel qu'il soit, est plus facile à traiter aujourd'hui que jamais. On peut suivre cette évolution à la trace quand on observe le relâchement du code de la censure et le raffinement toujours plus grand de tous les publics dans le monde.

6. — Hollywood a beaucoup changé durant la dernière décade. Le changement le plus caractérisé est que la responsabilité essentielle des films a été transférée, du nabab non-créateur, au producer (ou au réalisateur) actif et créateur.

Stanley Kramer

JERRY LEWIS :

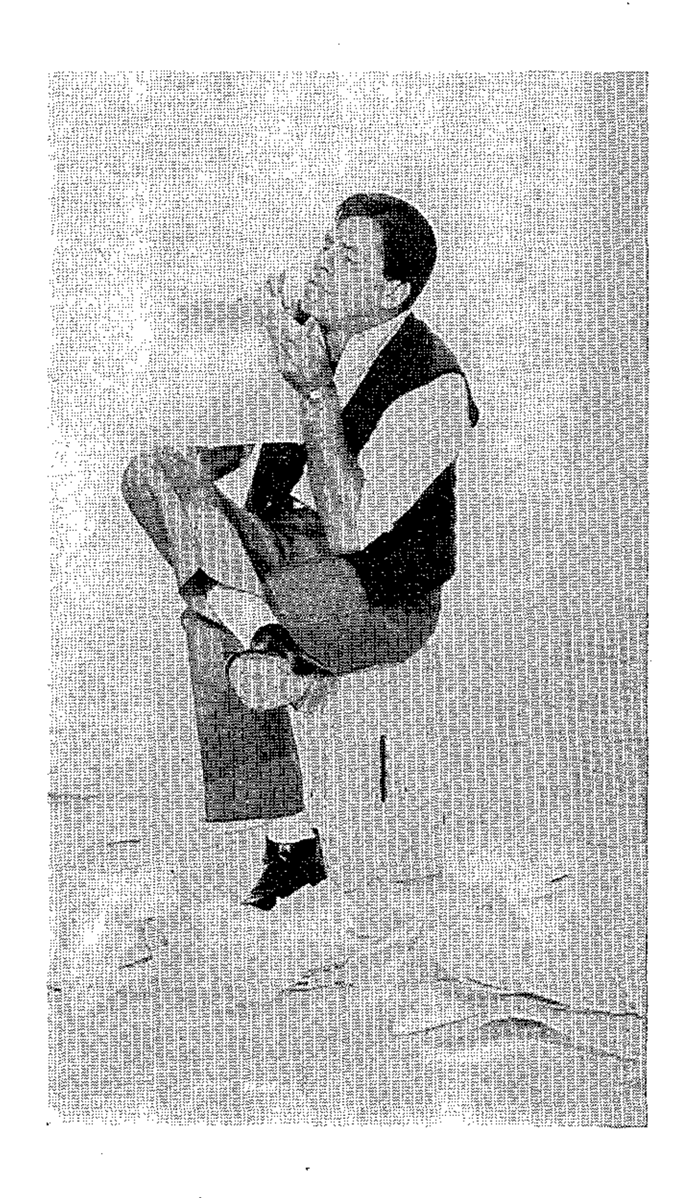




1. — Je prépare en ce moment un nouveau film (titre provisoire : *Son of Bellboy*), que j'ai l'intention de réaliser en décembre. L'histoire a pour cadre Hollywood, et j'espère en tourner une grande partie dans le très bel hôtel Beverly Hilton, à Beverly Hills.

2. — Très sincèrement, le cinéma est mon premier amour; quand vous avez mis un rêve sur pellicule, c'est pour toujours, tandis que la télévision s'écrit sur du vent. Je pense aussi que la télévision pose beaucoup trop de contraintes, et qu'en raison des impératifs économiques, il est impossible d'y raconter convenablement une histoire.

3. — Pour répondre à la première partie de cette question : je suis très heureux des facilités de production qui me sont consenties, puisque *Son of Bellboy* sera le trentième film que j'aurai fait dans le lot Paramount, et que j'ai par conséquent l'avantage d'employer la même équipe, et de connaître chacun de ses membres intimement. Quant à la distribution des films, c'est encore autre chose. Le coup qui a le plus paralysé le cinéma a été la rupture entre les studios et les chaînes de distribution. C'est cela qui, à mon avis, a placé le producteur dans une très désolante situation : s'il se met cœur et âme dans un film, c'est pour découvrir, très souvent, que tout cela s'évapore subitement dans les mains d'incompétents qui n'ont pas la notion la plus brumeuse de ce qu'ils pourraient bien en faire.



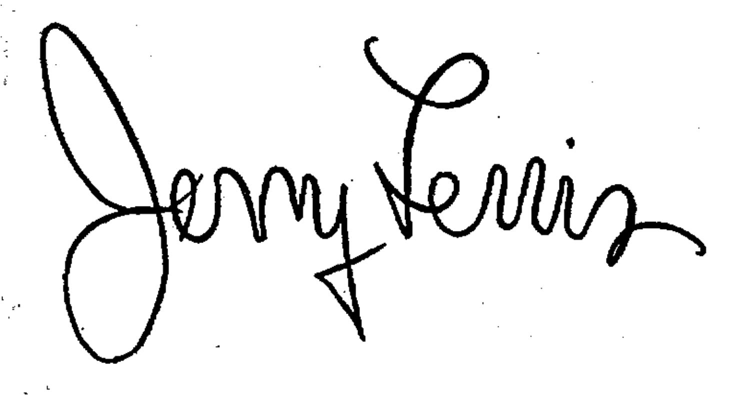
4. — Mes projets sont très simples : je veux simplement passer le reste de ma vie à faire des films pour amuser les gens et, de quelque façon, leur faire oublier les problèmes de la vie courante.

5. — Je pense pouvoir dire que je travaille avec beaucoup plus de liberté qu'il y a dix ans. Vous pouvez peut-être attribuer cela au fait que j'ai acquis davantage d'expérience et que j'ai réussi à assurer ma position à Hollywood; en tout cas, j'ai à peu près la liberté de faire ce qui me plaît.

Bien que je n'ai pas d'expérience personnelle de la question, ma réponse doit évidemment être « oui », lorsque vous me demandez si certains problèmes sont plus faciles à traiter aujourd'hui, car vous serez sûrement de cet avis, que l'écran est maintenant rempli de sujets qui auraient été *verboten* il y a dix ans, entre autres l'inceste, l'homosexualité, le viol, etc.

6. — En effet, Hollywood a vraiment changé ces dix dernières années. Les grands studios ont cessé d'exister, et Hollywood est maintenant une collection de compagnies de production indépendantes, travaillant seulement par l'entremise des grands studios. C'est bon et mauvais. Bon, en ce sens que cela donne aux jeunes gens ambitieux, et capables

de créer, l'occasion de s'imposer dans la production de films ; mauvais, parce que, depuis le décès des grands studios, il n'existe plus de force motrice capable de lancer, de couver et d'exploiter les jeunes acteurs pour en faire des vedettes.



JOSEPH LOSEY :

Bien entendu, je serais heureux de collaborer à votre panorama du cinéma américain, bien qu'il me semble que, par la force des circonstances, je n'aie pas qualité d'expert en ce domaine, sinon d'un point de vue très limité et très spécialisé. N'oubliez pas que j'ai réalisé plus du double de films en Europe qu'à Hollywood, et que je n'ai pas travaillé à Hollywood, ni aux Etats-Unis, depuis douze ans. Evidemment, je suis au courant de ce qui se passe à Hollywood, et plusieurs de mes films européens ont été financés avec une participation *hollywoodienne.*

Etant donné ces circonstances, j'omettrai un certain nombre de points de votre questionnaire. Pour le reste, voici mes réponses dans la mesure de mes possibilités :

1. — *a) Je prépare un film avec Dirk Bogarde qui doit se faire* en Australie au début de 1964. Ce sera un film tourné sur place dans l'intérieur du pays, un drame de caractères, basé sur le roman d'un jeune Australien nommé Kenneth Cook. Le livre s'intitule « Wake in Fright ». Evan Jones, qui a écrit les scénarios de *The Damned* et *Eve,* en a écrit l'adaptation.

b) J'ai en projet une comédie noire intitulée *The Man From Nowhere,* qui se situera dans un village de pêcheurs méditerranéen et sera tournée sur place. Cela devrait se faire au printemps ou à l'été prochain, avec Hardy Kruger et une actrice française. Ce sera probablement une coproduction américano-franco-allemande. Le *scénario a été écrit par George* Tabori.

c) J'espère et je compte faire un film avec Jeanne Moreau en 1964. Ni le sujet, ni aucune autre précision ne peuvent *être révélés pour le moment.*

Il ne s'agit là, bien sûr, que des projets les plus avancés. Je travaille sur plusieurs autres, dont un qui pourrait se faire dans un avenir immédiat, tourné principalement aux studios M.G.M. *en Angleterre.*

2. — Je préfère sans aucun doute travailler pour le cinéma plutôt que pour la télévision, bien que certains programmes spéciaux de télévision vous donnent éventuellement l'occasion de traiter des sujets intéressants qui, dans le cinéma, seraient jugés inacceptables par les distributeurs. Mais, en général, les limitations de la télévision sont plus grandes que celles du cinéma, sans oublier la dimension de l'écran et la difficulté de contrôler les normes de projection.

3. — Les conditions de production de *The Servant* m'ont pleinement *satisfait. J'en étais* producteur aussi bien que réalisateur, et c'est le premier film de ma vie dans lequel je n'ai eu à subir aucune immixtion. Quant aux conditions de distribution, elles n'ont pas encore



Joseph Losey: *The Lawless* (Macdonald Carey, Gail Russell).

été fixées, et j'aimerais, et essaie de faire en sorte, que le film bénéficie d'un traitement spécial plutôt que d'entrer dans un circuit conventionnel de distribution.

4. — Mes projets les plus chers — ou plutôt mes espoirs — sont de tourner le « Galilée » de Brecht, « The Horizontal Man » de George Tabori, « Le Marin de Gibraltar » de Marguerite Duras, « Nostromo » de Conrad, parmi d'autres. J'ignore absolument si un ou plusieurs de ces projets seront jamais réalisés. Ce ne pourrait être des réussites que dans une situation de complète liberté de production, et de distribution totalement contrôlée et dirigée. Ce qui a empêché leur réalisation jusqu'à maintenant, c'est la difficulté des sujets, peut-être aussi mon attitude face à la production et aux problèmes matériels, et aussi la persistance des normes inflexibles de la distribution.

5. — Je travaille avec plus de liberté qu'il y a dix ans. En général, les problèmes moraux et sociaux sont maintenant plus faciles à traiter. Les problèmes financiers et de distribution sont, si possible, encore plus difficiles.

6. — Je ne peux pas répondre à cette question.

Yours sincerely,

Joseph Losey

Joseph Losey

SIDNEY LUMET :

1. — En ce moment, je dirige un film appelé *The Pawnbroker*, tiré d'un roman publié aux Etats-Unis il y a environ deux ans. C'est l'histoire d'un réfugié juif qui s'enterre dans une boutique de prêteur sur gages, dans le quartier noir de New York. Cette boutique représente pour lui un moyen de perpétuer sa propre mort spirituelle, et il essaye de l'utiliser comme telle. Mais les vagues de vie qui continuent de déferler sur lui, isolé au milieu d'un groupe de gens qu'il méprise, vont finalement, sans qu'il s'en doute, restaurer son existence. En mai, je vais commencer à tourner *The Heart Is a Lonely Hunter*, d'après le roman de Carson McCullers.

2. — Les deux modes apportent chacun au réalisateur un climat qui leur est propre. Je ne travaillerai pas pour la télévision aussi longtemps que celle-ci cumulera les pires traits de l'un et de l'autre. Cependant, les dramatiques en direct de la TV peuvent permettre à un réalisateur une extraordinaire révolution dans ses méthodes de travail, et la découverte constante de nouvelles méthodes. En définitive, je n'ai pas de préférence entre la TV et le cinéma.

3. — Ici, les conditions fondamentales du travail dans le cinéma sont profondément irritantes. La terreur qui existe, sous-jacente, dans la mesure où le risque financier croît de film en film, a déclenché une course à la sécurité qui fait que le niveau général est vraiment très bas. Mais, en raison précisément de cet abaissement croissant, de nouveaux domaines s'ouvrent peu à peu, du simple fait des réactions suscitées chez ceux qui ont un esprit créateur.

Les organismes de distribution sont plus puissants que jamais. La plupart des tentatives faites depuis six ans en Amérique par de nouveaux groupes de distribution ont échoué. J'ai l'impression que les mutilations de films, en fonction des besoins de chaque exploitant, se généralisent. De plus, maintenant que les bénéfices réalisés en Europe dépassent ceux du marché américain, on fait de plus en plus de tentatives pour satisfaire à tous les goûts. Ceci, évidemment, ne peut avoir qu'une influence négative sur le niveau général du travail.

Les maisons de production de Hollywood semblent regagner un peu de la force qu'elles avaient perdue, après quelques années durant lesquelles on a pu croire que leur étreinte allait être brisée. Cependant, quelques-uns d'entre nous continuent de travailler à New York où le pourrissement technique et la dévitalisation du cinéma ne sont pas aussi dominants.

4. — Les plus grands problèmes, si on les pose du point de vue de l'élaboration d'un film en Amérique, ont deux faces. Premièrement, il est presque impossible de mener à bien un travail embrassant plusieurs années sans être assuré d'une énorme réussite commerciale ; et, si cette réussite se produit effectivement, les pressions financières de la distribution s'exercent dans le sens d'une continuation de la même formule. Je ne pense pas que, de ce point de vue, les réalisateurs européens soient logés à meilleure enseigne. Mais, du fait que notre production à nous est plus onéreuse, les pressions auxquelles donne lieu le rendement d'un film sont plus fortes et plus destructrices. Le second problème, dans l'élaboration d'une œuvre, est la presque totale impossibilité d'obtenir le financement d'une œuvre originale. Sauf erreur de ma part, il n'y a pas de film américain depuis sept ans, à l'exception des comédies de Doris Day pour Universal, qui ne soit tiré d'une pièce, d'un livre, d'une émission de TV, ou d'un événement historique. Le domaine que cet état de choses nous empêche d'explorer est celui qui nous est le plus proche : l'expression d'idées et d'émotions personnelles, nées de notre propre vie. Nous sommes constamment obligés de nous identifier à un matériau pré-existant et de lui chercher une signification personnelle. En fait, cette règle implicite existe même chez les réalisateurs les plus commerciaux.

Ces deux facteurs, durée et continuité du travail, originalité du matériau, sont d'une importance capitale dans la création cinématographique. Pour l'instant, il nous faut persévérer en nous passant de ces deux possibilités essentielles. Ce qui les condamne, c'est avant tout l'élément dont j'ai parlé tout à l'heure. Les risques financiers se sont considérablement accrus, il faut engloutir davantage d'argent dans chaque film, dans l'attente de bénéfices plus grands, si bien qu'on ne peut pas prendre de risques sur le matériau lui-même. Il doit être prévendu, prédigéré et, à tous points de vue possibles, préfabriqué. Je vois ces conditions empirer. Quand les bénéfices réalisés sur l'Europe commenceront à être affectés par la télévision, la sécurité, au stade de la fabrication du film, deviendra une nécessité de plus en plus grande.

5. — Dans l'ensemble, je pense que nous travaillons maintenant avec une liberté beaucoup plus grande. Cela est également dû aux conditions financières. Les bénéfices réalisés en Europe ont atteint une telle importance que bien des pruderies qui limitaient le choix des thèmes se sont énormément assouplies. J'ai traité dans mes trois derniers films de sujets et de personnages dont je suis tout à fait certain qu'ils n'auraient pu passer il y a dix ans.

6. — Depuis dix ans, Hollywood a changé sous un seul aspect : les impôts géants ont succédé aux studios géants. Acteurs, réalisateurs et écrivains sont devenus, pour des raisons fiscales, producteurs de leurs propres films et, tout compte fait, n'ont pas montré un courage ou une imagination plus grande que les vieux pontes des studios qu'ils ne se faisaient pas faute de traîner dans la boue. Hollywood est moins puissant, dans le sens où les plus jeunes réalisateurs ont un salutaire mépris de ces malhonnêtetés, avec la conscience de ce qu'ils ont eux mêmes accompli. Actuellement, la plus grande partie du travail qui se fait à Hollywood s'inscrit sur l'écran de télévision, et c'est là que se sont transférés la plupart des clichés et préjugés.

Cependant, comme je l'ai mentionné, la production des grands films est en train de s'accroître de nouveau, sans aucune amélioration, à mon avis, de qualité, ni aucune conscience de ce qui s'est accompli dans le cinéma mondial depuis dix ans.

Je sais que la plupart de ces réponses paraissent lugubres. Curieusement, j'ai pu faire mon propre travail dans une indépendance assez correcte par rapport aux servitudes dont je me plains. Mais je ne l'ai fait qu'en me tenant à l'écart de la corporation californienne, et sur cette très simple base de budgets et de salaires infiniment plus minces que ceux que j'aurais normalement obtenus sur le marché commercial. C'est un sacrifice que j'ai fait sans aucune difficulté. Mais, même pour moi, qui suis placé sous les auspices relativement agréables de l'organisation d'Ely Landau, les deux principales entraves que j'ai mentionnées (continuité et originalité) continuent d'exister.

Sidney Lumet

JOSEPH L. MANKIEWICZ :

1. — Aujourd'hui, je suis en train de me remettre d'un absurde et délirant cauchemar qui a étouffé plus de deux ans de mon activité créatrice, et au terme duquel je me suis soudain éveillé, en face d'une très réelle humiliation. Ce n'est pas une convalescence aisée. Je n'ai pas de projets précis. Je lis énormément.

2. — Je n'ai jamais travaillé pour la télévision. Je pense qu'il serait intéressant de diriger un spectacle en direct, mais je ne pourrais jamais faire de film pour la télévision. Il n'y a pas d'autre ponctuation possible que le GROS PLAN.

3. — Je ne peux répondre qu'en me taisant — ou en disant tout. Des deux, j'ai appris que se taire est sans doute plus douloureux, mais néanmoins plus crédible.

4. — Récupérer — ou, tout au moins, redéfinir — mes critères, et retrouver mon sens de l'humour. Le premier est plus facile : car enfin, ce n'est pas parce que j'ai été tout simplement incapable de me maintenir à mon niveau que je dois abandonner l'espoir de le retrouver. Le second est plus difficile, mais je puis faire état de quelques progrès...

Quant aux conditions dans lesquelles je travaillerai — quand je me remettrai au travail — je suis sûr d'une chose, c'est que, dans la limite de mon pouvoir à les contrôler, elles devront, pour une fois, être les miennes.



Hume Cronyn et Joseph L. Mankiewicz pendant le tournage de *Cleopatra.*

5. — Je pense qu'actuellement il y a très peu de tabous proprement dits — s'il y en eût jamais — sur les sujets à traiter. Peut-être un sujet antireligieux rencontrerait-il la plus féroce opposition, en raison de la terrible pression économique que la Légion Catholique de « Décence » peut faire peser — et fait peser — contre les *propriétaires* de salles de spectacle qui défient ses interdits.

6. — J'ai vécu à New York depuis 1951 ; pendant cette période, je n'ai fait que deux films à Hollywood *(Julius Caesar* et *Guys and Dolls).* Hollywood n'a pas changé, ses techniques de production en série ont simplement été reportées sur la *télévision.* Mais les prétendus films « théâtraux » qui en résultent ont changé, eux, et, pour une grande part, en mieux. Wilder, Zinnemann, Stevens et d'autres de *ma génération* se sont battus pour obtenir le contrôle artistique, et ont gagné. Un plus jeune groupe, vivant et talentueux, entre en lice : les Frankenheimer, Mulligan, Hill, Kubrick, Edwards et autres, qui n'ont jamais connu, et encore moins dû affronter, le dédain presque méprisant des « grands studios » d'autrefois pour la *personnalité* créatrice de leurs réalisateurs. C'est pourquoi ils trouveront le chemin de la maturité artistique, un chemin plus facile, plus rapide. Mais n'oubliez pas que c'est nous, de la « Vague Vieille », qui avons vécu la bataille...

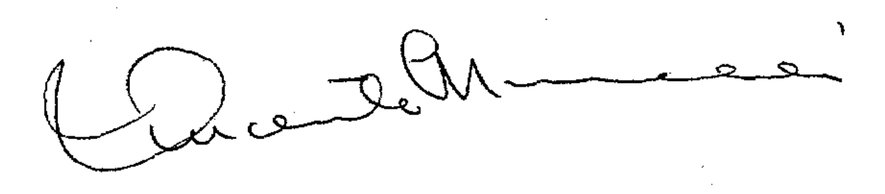
Yours sincerely,

Joe L. Mankiewicz

VINCENTE MINNELLI :

Je vous suis très reconnaissant de l'intérêt que vous me portez, ainsi que de m'inclure parmi les réalisateurs à qui vous envoyez ce questionnaire. Mais je vous prie de croire que je suis sincère si je dis qu'il est quasi impossible de répondre à ces questions sans faire preuve, en la matière, d'une conviction que, franchement, je ne possède pas. Par exemple, quand vous demandez : « Hollywood a-t-il changé depuis dix ans ? », je répondrais bien d'emblée : « énormément ». Cependant, durant tout le temps où j'ai travaillé à Hollywood, j'ai trouvé que cela changeait d'année en année, peu à peu et presque de film à film. Et quant à savoir si je suis satisfait ou non des conditions de production et de distribution, je crois qu'un réalisateur est rarement dans l'état de dire que ces conditions répondent parfaitement à ses souhaits. Je n'ai jamais trouvé que la réalisation d'un film soit chose facile. C'est un travail ardu et complexe, qui réclame toute votre énergie, toute votre ingéniosité, et auquel il faut se donner entièrement. Et vous êtes exposé à bien des genres de compromis (heureusement, j'ai trouvé que, sauf exceptions, ce pouvait être des compromis harmonieux), et vous rencontrez une infinité d'obstacles — mais ce que je veux surtout dire, c'est que, dans le Hollywood d'aujourd'hui, je ne trouve pas les problèmes plus difficiles, simplement : différents.

Quant à mes projets actuels, je prépare *Say It With Music*, qui a pour thème la musique d'Irving Berlin, en remontant de la période présente jusqu'à celle du ragtime. Arthur Freed en est le producer, et Arthur Laurents écrit le scénario. Ce n'est pas une biographie d'Irving Berlin, ni une suite de numéros, mais une histoire qui évoluera entre de nombreuses époques et qui comprendra de nombreuses vedettes.



ROBERT PARRISH :

1. — Je prépare deux scénarios qui doivent être tournés l'an prochain. Le premier, *The Lonely Londoners*, est adapté d'un court roman de l'écrivain antillais Samuel Selvon. Mr. Selvon travaille au scénario avec moi. J'espère le tourner à Londres dès que le script sera terminé, et dès que j'aurai déterminé une distribution.

Irwin Shaw est en train d'écrire le second film, *Eighty Yard Run*, que je produirai avec lui en Amérique vers la fin de 1964.

2. — Je préfère travailler pour le cinéma plutôt que pour la télévision, parce que l'essentiel de mon expérience s'est déroulé dans le cinéma, et parce que le cinéma n'est pas dominé par la publicité comme la TV (en Amérique).

3. — Je suis pleinement satisfait (jusqu'à présent) des conditions de production-distribution de mon dernier film, *In the French Style*, qui fut tourné aux studios de Billancourt avec une équipe française hautement qualifiée et coopérative. Ce film est distribué par la Columbia.

4. — Mon désir le plus cher est de continuer à faire des films de mon propre choix, dans la plus grande liberté possible. Je préférerais diriger des films à petit budget plutôt que des machineries pour vedettes.

5. — Je trouve que je travaille avec plus de liberté qu'il y a dix ans. Je pense que, d'un point de vue général, il est devenu plus facile de traiter la plupart des sujets tabous.

6. — Hollywood a énormément changé dans ces dix dernières années. La vieille politique des « cinquante films par an avec star sous contrat » appartient au passé.

On tourne moins de films, et les films importants, dans leur majorité, sont dominés par les talents créateurs qui y participent, plutôt que par le « Front Office ». En principe, je pense que c'est une amélioration, parce que cela oblige le cinéaste à « tout mettre » sur chaque film. Il y a moins de risques d'erreur.



SAM PECKINPAH :

1. — *a)* Je prépare un film pour la Columbia, intitulé *Major Dundee*, qui aura pour vedette Charlton Heston et sera tourné au Mexique. Je suis en train d'en écrire, avec Oscar Saul, le scénario, basé sur une adaptation de Harry Julian Fink.

b) *Major Dundee*, avec Jerry Bresler comme producer, est une production à grand budget, et jusqu'ici les conditions ont été excellentes : plus d'enthousiasme et d'esprit de coopération que je n'en ai jamais rencontré auparavant.

2. — *a)* J'aime travailler pour les deux.

b) Ce sont deux formes du même moyen d'expression, mais chacune a ses propres problèmes et ses propres limitations, ainsi que ses libertés propres : leur rivalité me stimule. (Cependant, je n'ai pas l'intention de refaire de série télévisée).

3. — *a)* Non.

b) A l'époque, les dirigeants de la M.G.M. n'étaient guère intéressés par les productions à petits budgets. Quand *Ride...* fut terminé, il déplut extrêmement à la direction qui le classa dans la seconde catégorie. Je suis heureux de dire que la critique et le succès auprès du public ont changé cela.

4. — *a)* Faire des films.

b) Non seulement je pense que je vais les réaliser, je les réalise.

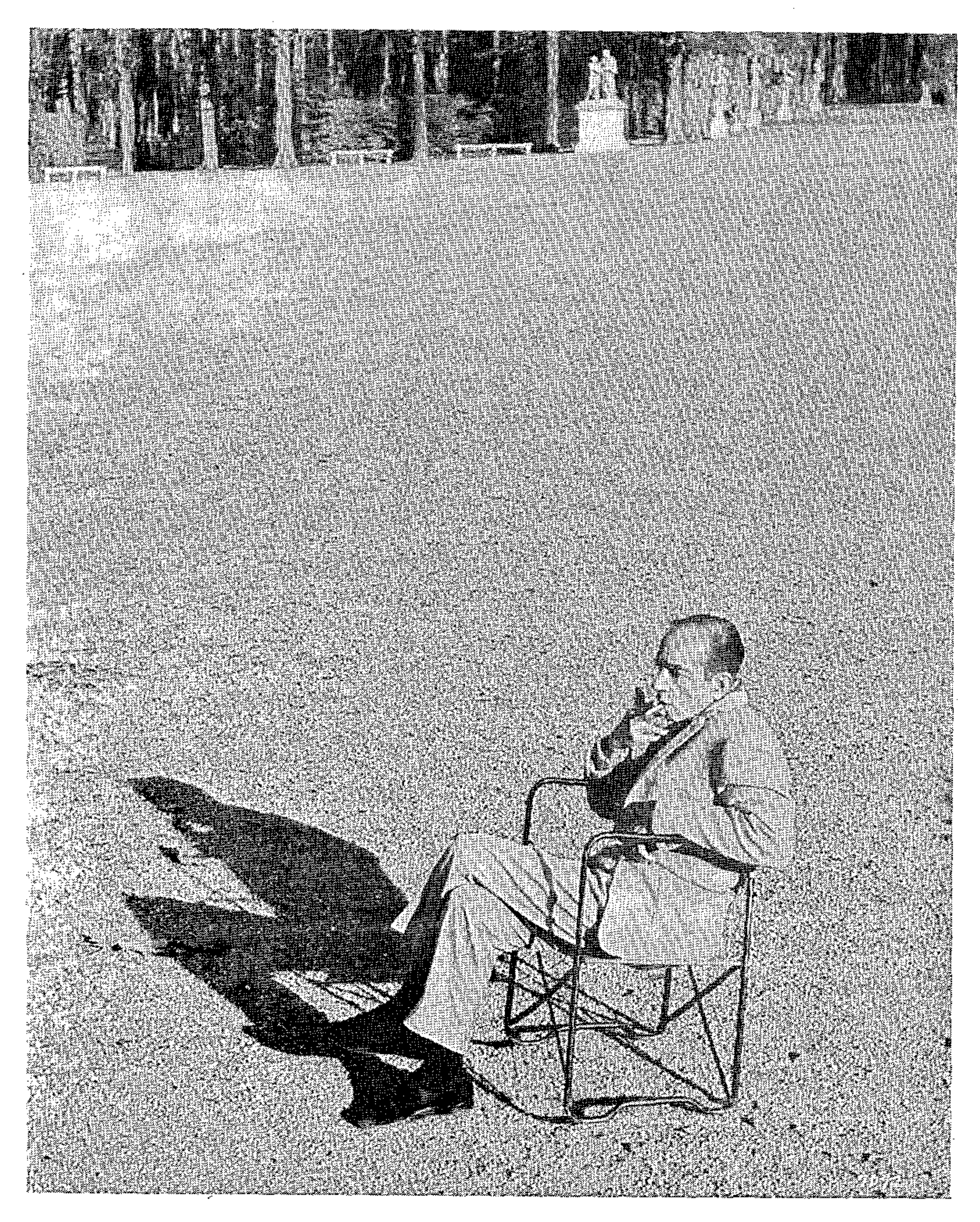
c) Par financement des studios (grands budgets : 2 millions de dollars et plus) et de ma propre compagnie de production (petits budgets : 200 000 dollars ou moins).

5. — *a)* J'ai été huit ans à Hollywood et, les trois dernières années, en tant que réalisateur. Pour mon dernier film, *Ride the High Country*, j'ai eu le droit de décision en ce qui concerne le script et les acteurs et, grâce à Sol Siegel, le privilège de réaliser le montage final.

b) Oui. Grâce à la rivalité de la télévision, grâce aux films provocants, passionnants, réalisés partout dans le monde, et qui furent des succès financiers, les normes d'Hollywood se sont considérablement améliorées.

6. — *a)* Oui.

b) Plus de liberté. Plus de films adultes.



Versailles et Minnelli.

ARTHUR PENN :

1. — Je prépare un nouveau film pour la Columbia. Il s'appellera *Mickey One* et sera tourné sur la côte Est. Les conditions de production sont excellentes : je suis entièrement responsable du film et les seules limites qui me sont imposées sont financières. On me permet de tourner avec un petit budget et, tant que je respecterai celui-ci, ma liberté sera absolue en ce qui concerne le scénario et le choix des acteurs. La Columbia n'est pas même autorisée à lire le scénario sans mon accord. Ce sont là des conditions inhabituelles pour le cinéma américain, c'est le moins qu'on puisse dire.

2. — Je n'ai pas travaillé pour la TV depuis cinq ans. La TV est impossible aux Etats-Unis, car elle est la propriété exclusive des annonceurs, et leur vision du monde est un mélange de luxe, de bonheur et d'eau de rose... bref, un mensonge presque total.

3. — Mon dernier film, *The Miracle Worker*, a été réalisé pour les Artistes Associés à New York. J'ai été content des conditions dans lesquelles nous avons fait ce film, mais je n'ai pas été très content du résultat.

4. — Mon projet le plus cher est de réaliser un bon film. Je suis sûr de parvenir à obtenir les moyens matériels nécessaires. Mais je ne suis pas si sûr de mes propres capacités. Je suis libre, mais cela peut être terrifiant.

5. — Nous avons beaucoup plus de liberté aujourd'hui. Il est vraiment plus facile d'être autorisé à traiter divers sujets. Ce qui est plus difficile, c'est de connaître la vérité sur ces sujets.

6. — Je n'ai pas mis les pieds à Hollywood depuis cinq ans. Je ne crois pas qu'il ait changé d'une façon significative. On y trouve la liberté de faire des films, mais aucune liberté sociale, car Hollywood est une ville qui a eu la sagesse d'établir sa moralité et ses mœurs au niveau le plus vénal. En conséquence, les changements, à Hollywood, ne peuvent qu'être superficiels. Bref, je n'aime pas cette ville, et n'ai aucune envie d'y travailler.

Arthur Penn

OTTO PREMINGER :

La situation n'est pas mauvaise du tout. Les deux principaux distributeurs pour les indépendants (United Artists et Columbia) ont appris qu'il faut miser sur l'individu. Une fois qu'ils savent ce qu'un homme a fait, ils le laissent tranquille. Tout ce qu'ils veulent savoir, c'est le sujet du film, et combien il va coûter, ayant admis d'avance le fait qu'il coûtera plus que vous ne le dites. Ils assument entièrement la responsabilité financière, alors que nous n'apportons que notre temps et notre talent. Bien sûr, c'est de cela que naît le film. Mais au cas où le film est un échec, il nous sera plus facile qu'à eux de survivre. Nous crèverons peut-être de faim, mais eux, ils risquent de faire faillite.

Il est, peut-être, difficile pour un homme neuf de faire ses premiers pas; mais, s'il est capable de convaincre les gens, aux Artistes Associés, à la Columbia — et bientôt à M.G.M. et Fox —, que partout les spectateurs s'intéresseront à son idée, ils sont prêts à prendre un risque. A la différence des critiques, ils ne peuvent juger un film ni selon leurs goûts personnels, ni selon des critères purement intellectuels. Ils doivent estimer si, oui ou non, ils récupéreront leur argent. A mon sens, ils le font très bien, et c'est pourquoi l'indépendant n'a aucune raison de se sentir frustré. C'est peut-être décevant à entendre, mais c'est vrai.



Patty Duke, Anne Bancroft et Arthur Penn : tournage de *The Miracle Worker.*

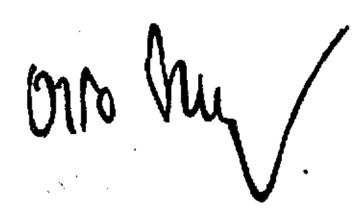
Je ne pense pas que la production de films ait besoin de se déplacer à New York plutôt qu'à Hollywood, ni où que ce soit en particulier. On devrait produire des films n'importe où dans le monde, là où ils doivent être faits. Voilà quelque chose que Hollywood n'a pas encore appris.

Je ne dis pas que Hollywood soit condamné. Il y a de bons techniciens et de bons studios, et il y a beaucoup de gens qui veulent faire des films ici et qui les feront. Mais cela ne devrait pas être obligatoire. Je suis contre les lois et les subsides du gouvernement pour les films qui se font ici. Il y a cinquante ans, il n'y avait pas de production du tout ici. Pourquoi Hollywood tient-il à être le seul endroit où l'on puisse faire des films ?

Ce n'est rien d'autre qu'un grand studio. Qu'est-ce que c'est que ce soudain patriotisme hollywoodien ? C'est un studio avec quelques bons techniciens, et beaucoup de vieux techniciens qui ne laissent pas les jeunes s'inscrire à leurs syndicats.

Je crois que le danger qui menace aujourd'hui Hollywood, bien plus que ce prétendu exode, est de tomber en désuétude du fait qu'il est pratiquement interdit aux jeunes de travailler. Il est absolument impossible pour qui que ce soit de s'inscrire au syndicat des opérateurs ou à celui des monteurs sans attendre des années. Il est impossible de devenir assistant-metteur en scène. Les gens de Hollywood ne peuvent sauver celui-ci qu'en le rendant plus productif, en prenant une attitude plus positive, en s'efforçant de concourir avec

le monde extérieur, en faisant de Hollywood un *centre de création* vers lequel les jeunes seront attirés. Il ne sert à rien d'agioter dans les couloirs du Congrès pour obtenir des lois comme quoi il faut faire des films à Hollywood. De nos jours, personne n'a le droit de dire à qui que ce soit quels films il faut faire et où *il faut les faire. J'espère que* personne ne le fera jamais. Le droit de s'exprimer librement est *la* chose qui nous distingue des pays totalitaires. Nous devons le défendre.



NICHOLAS RAY :

1. — Je m'apprête à produire et mettre en scène trois films : le premier, un musical; le second, un drame intime « d'une grande *intensité* »; *et* le troisième, qui sera fait le premier, un western écrit par l'auteur américain James Jones. Jusqu'à présent, les conditions de production ne pourraient être meilleures, étant donné que Jones et moi vivons à dix minutes de marche au bord de la Seine l'un de *l'autre*.

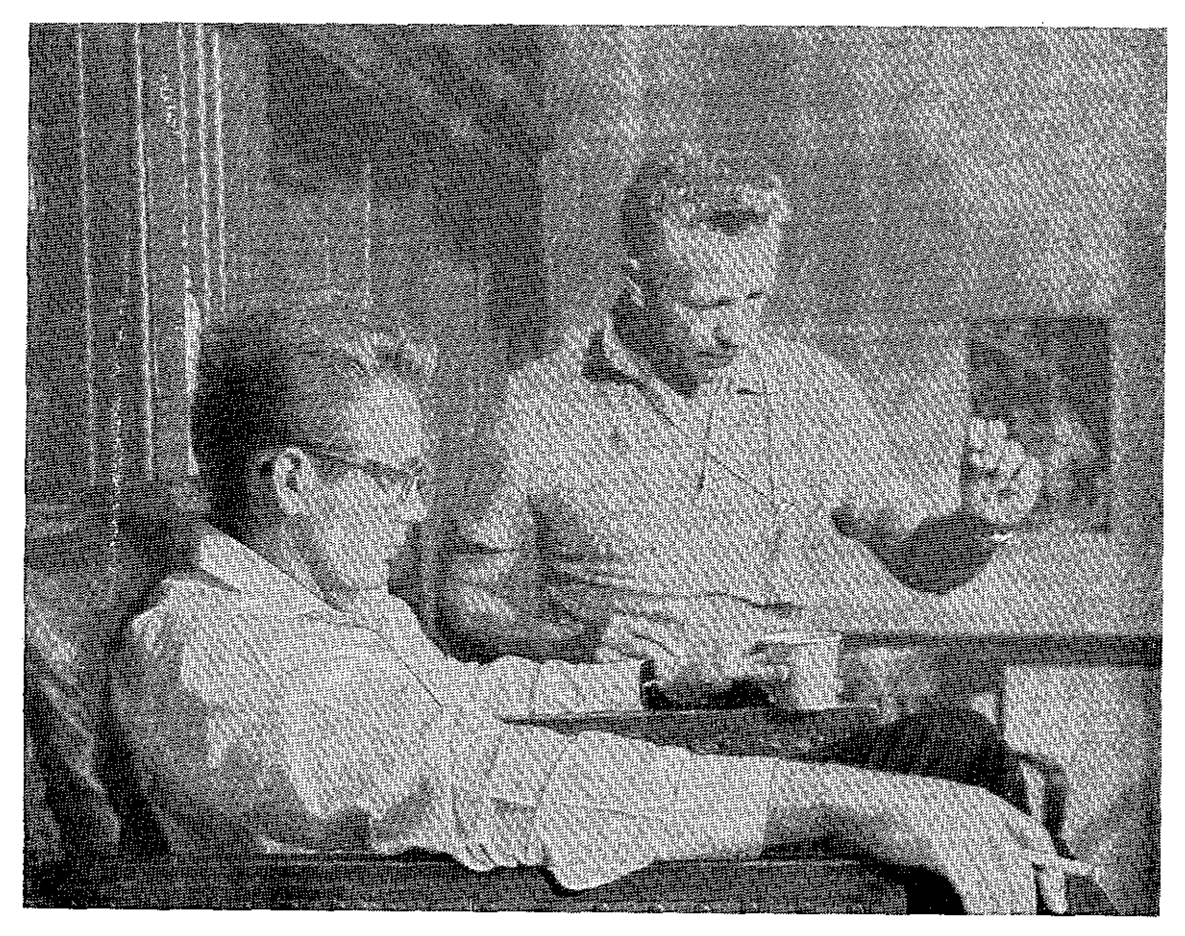
2. — Le cinéma. Au cinéma, je n'ai pas encore réalisé mes intentions premières.

3. — Non. Les énumérer n'expliquerait rien. J'ai travaillé dans des conditions similaires à d'autres époques et avec, je crois, des résultats plus heureux.

4. — Exécuter les projets énumérés en 1. Jusqu'à présent, rien ne m'en empêche (bien qu'il soit possible que je change l'ordre de production).

5. — Je ne me suis jamais senti enchaîné ou dépourvu de liberté, sinon — en partie — de ma propre responsabilité. Je ne pense pas qu'une liberté, quelle qu'elle soit, ait existé *ou puisse exister* si elle est absente du caractère, de l'intelligence ou de l'imagination de l'artiste en tant qu'individu. En choisissant, en nous soumettant à certaines conditions de travail, nous pouvons calculer correctement — ou incorrectement (cela dépend de notre naïveté, de *notre expérience ou de notre espérance*, aussi bien que de notre caractère, de notre intelligence et de notre imagination) — la liberté avec laquelle nous serons capables de travailler. Le sujet, le temps, le lieu, l'argent, les gens avec qui nous travaillons, déterminent tous notre « *plus ou moins de liberté* ». *Les gens avec* qui nous travaillons ont beaucoup d'importance; parmi les meilleurs, certains sont à Hollywood, maintenant comme il y a dix ans.

6. — Question pour anthropologistes de salon.



Rebel Without a Cause, tournage : James Dean et Nicholas Ray.

GEORGE SIDNEY :

1. — Je viens de réaliser un musical sur Las Vegas, intitulé *Viva Las Vegas*, avec deux des jeunes talents les plus passionnants d'Amérique : Ann-Margret et Elvis Presley. Je travaille en ce moment à un programme pilote de TV d'une heure, dans une série que j'ai créée pour 1964, en couleurs. Je projette aussi un grand musical en extérieurs pour 1964. Les conditions de production sont satisfaisantes. Il suffit de convaincre les financiers, et vous avez un succès en puissance.

2. — Je pense que l'écran du cinéma est un meilleur moyen d'expression pour le musical en couleurs. La taille actuelle du poste de télévision familial ne permet pas de donner à domicile la véritable puissance de choc d'un musical. Mais cela changera, au fur et à mesure que la télévision se perfectionnera techniquement. J'estime que le drame peut, dès maintenant, s'exprimer sur l'écran de TV en termes équivalents à ceux du cinéma.

3. — J'ai fait mes derniers films pour la Columbia et la M.G.M., et leurs conditions de production, aussi bien que leurs méthodes de distribution, sont excellentes.

4. — Mon « projet le plus cher », pour reprendre l'expression, est de continuer à faire des films pour divertir le public, particulièrement dans le domaine musical. Le problème le plus important est le petit nombre de films qui se font, et le coût élevé d'un musical de qualité. Une illusion tenace veut que les musicals ne conviennent pas à l'Europe. Je ne puis accepter, et n'accepterai jamais, ceci comme une vérité.

5. — Nous travaillons tous dans une plus grande liberté, aujourd'hui, dans la mesure où nous produisons, aussi bien que dirigeons, nos films. Le créateur a plus facilement son mot à dire sur le contenu du film. Quant à la censure, elle s'est considérablement améliorée, et il n'est presque pas de sujet qui ne puisse être réalisé, pourvu que l'on respecte les limites du bon goût et de l'honnêteté.

6. — Le monde a changé depuis dix ans (moralement, politiquement, intellectuellement et à tous autres points de vue) : de même Hollywood. Hollywood est un reflet des goûts du public. On essaye de filmer ce que le public lit ou voit au théâtre. Les tarifs ont beaucoup augmenté. La concurrence des vieux films à la TV a permis à notre industrie d'entrer en compétition sur un plus vaste terrain. Le nombre restreint de films produits ne permet pas de mettre à l'essai les nouveaux talents : acteurs, scénaristes ou réalisateurs. Cependant, malgré cela, un certain nombre de talents nouveaux ont trouvé à s'exprimer et à atteindre le sommet : Perry, Frankenheimer, Nelson, Mann, Ann-Margret, etc. Autrefois, les studios engageaient tous ces talents par des contrats à long terme, et prenaient leur temps pour les former et développer leurs diverses facettes. Aujourd'hui, peu, très peu de talents, dans quelque domaine que ce soit, sont mis sous contrat. Il est devenu nécessaire qu'un talent se développe « par lui-même ». C'est plus dur ainsi, mais, malgré la barrière, le talent ne peut pas être écrasé et il trouve toujours un moyen pour s'exprimer.

J'ai le sentiment que nous aurons un avenir plus riche encore... que le créateur dominera, et où il exprimera ses vues.

Sincerely,

George Sidney

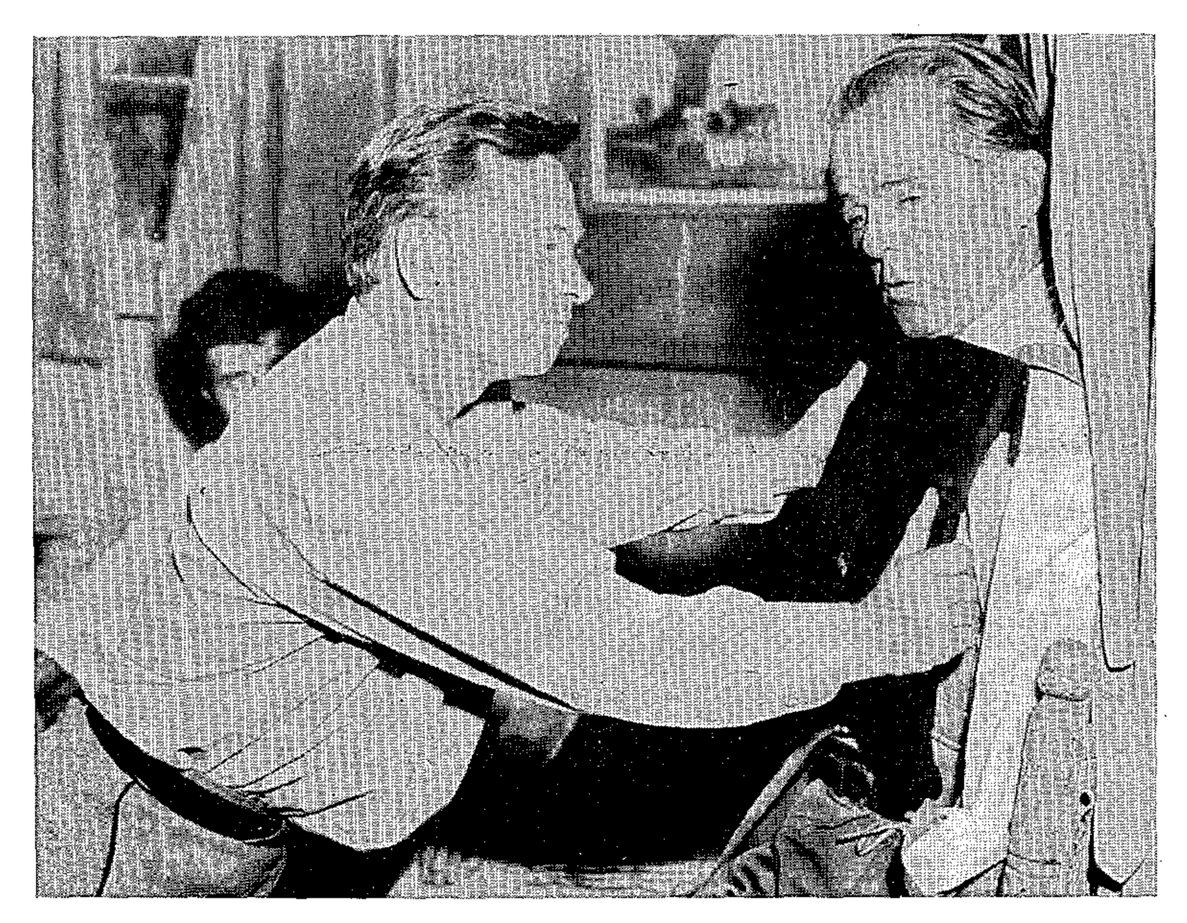
President
DIRECTORS GUILD OF AMERICA

DON SIEGEL :

En ce moment, je produis et dirige *Johnny North*, le premier long métrage de deux heures réalisé par et pour la télévision. C'est un projet passionnant, non seulement en lui-même — ce qui est, bien entendu, le plus important —, mais aussi par tout ce qui peut résulter de sa réussite. Si la chaîne NBC aime ce que nous avons fait, elle va immédiatement commander (quel étrange mot !) vingt-neuf autres films. Ici, et en ce moment, vingt-neuf films, ça représente un chiffre dont on ne peut faire fi. Ce qui m'attire, ce n'est pas la quantité, mais la réelle tentative d'améliorer la qualité du spectacle TV. Le seul mode d'approche intelligent est de faire des films. Des bons.

Les problèmes sont évidents et ardus. Tout d'abord, à la différence du film normal, le film TV doit devenir un produit achevé en un temps bien défini. J'espère faire un film d'une heure quarante-cinq minutes, dont quinze pour les indicatifs, publicités, bandes-annonces, etc. Cela veut dire que mon film doit être prémonté avant le tournage — ce n'est pas facile à mettre au point — et aussi que le film doit être tourné dans la plus grande économie.

Le fait que je sois producteur en même temps que réalisateur a certains avantages, et des désavantages indéniables. Tout d'abord, je hais discuter avec moi-même. Jusqu'à présent, c'est le réalisateur qui sort gagnant. Quand je travaille avec l'écrivain, Gene Coon, je considère uniquement la qualité. Je ne dis pas que je suis inconscient des pièges matériels et financiers que je puis rencontrer. C'est simplement que je suis décidé à ne pas perdre cette immense chance de faire des longs métrages de qualité pour la TV. Je crois qu'il est d'une importance extrême, non seulement pour l'avenir du cinéma, mais aussi pour l'avenir de la TV, que les films jouent le rôle le plus important dans les programmes de TV.



Don Siegel : *Baby Face Nelson* (Mickey Rooney, Elisha Cook Jr.).

On me demande sans arrêt : « Préférez-vous travailler pour le cinéma ou la TV ? » Si j'ai la possibilité de m'exprimer dans le registre que je préfère, et qui m'offre le plus de chance de faire un vraiment bon film (une fois assurées ces deux conditions vitales : le temps et l'argent), il est évident que je n'ai pas de préférence. Mon ambition est de faire un film réellement BON, et qu'il soit destiné à un programme de cinéma ou de télévision, cela n'influe nullement sur mon point de vue.

J'ai fait beaucoup de films avec des budgets limités, qui étaient extrêmement durs à faire et qui, pourtant, eurent de bonnes carrières, du point de vue critique et du point de vue rentrées financières. Par exemple, *Riot in Cell Block 11*, qui fut fait en 16 jours ; *Invasion of the Body Snatchers*, qui fut fait en 20 jours ; *Baby Face Nelson*, qui fut fait en 17 jours pour 175 000 dollars. J'ai été content de faire ces films, peut-être en raison du bon accueil qu'ils reçurent. Si je puis réussir aussi bien mon projet actuel, je ne vois pas pourquoi je ne serais pas heureux de travailler à la TV.

Il y a certaines conditions de travail, dans le film de télévision, qui sont d'un grand secours au réalisateur. Tout d'abord, chacun est entraîné à tourner sans la moindre perte de temps. On attend de chacun qu'il donne son maximum, depuis le plus petit machino et électricien, jusqu'aux stars les plus payées et aux opérateurs. J'ai travaillé, dans le cinéma, avec des directeurs de la photo qui prenaient leur temps (je ne veux pas dire qu'ils perdaient leur temps) et provoquaient par là un dépassement du plan de travail. J'ai travaillé avec les mêmes opérateurs à la TV. Un chef-opérateur sait, quand il accepte un contrat à la TV, qu'il se verra allouer un certain nombre de jours (et d'heures par jour) et un budget bien défini. S'il ne peut travailler dans le temps prescrit, un autre le pourra.

En beaucoup de cas, le réalisateur est exactement aussi rapide que son chef opérateur. A la TV, si l'opérateur n'est pas rapide — et je ne veux pas dire que son travail soit bâclé et sans intérêt —, c'est tout simple : *il ne trouve plus* d'autre contrat. La même chose vaut pour le réalisateur. S'il n'est pas capable de se « manier le train », il n'est plus rengagé. Et même, le fait que le réalisateur n'a pas le temps de fignoler des prises « en beauté » et doit ordonner soigneusement tous ses plans à l'avance, lui est très profitable. *Cela le force à* tourner avec simplicité. Souvent, c'est la meilleure façon de tourner. D'avoir exécuté un « pré-*montage* » *lui permet* d'avoir les rênes bien en main lorsqu'il supervise le montage final. Et si les plans du film ne collent pas les uns aux autres de la façon qu'il a prévue, alors ça ne collera pas du tout.

Aujourd'hui, les gens sont unanimes pour accabler les méthodes de la TV. Bien des plaintes sont justifiées, mais très souvent elles sont dues à un mécanisme de défense du réalisateur, qui s'emballe. *Dans le but de se protéger*, il crie qu'il n'a pas assez de temps, que les plateaux ne sont pas équipés, n'importe quoi... que la distribution ne convient pas ou que le script est stupide. Mais peut-être est-il en mesure d'améliorer le script, de parler aux acteurs qu'il connaît et de les amener à travailler pour *moins d'argent, et il y a toujours* une chance pour qu'il puisse retravailler la scène de façon qu'elle puisse être tournée avec le *matériel* disponible.

Je n'ai jamais eu à faire une émission où l'on m'ait demandé de travailler rapidement au mépris de ce qu'il y aurait sur la pellicule. *Au contraire :* les exigences concernant la qualité sont terribles et, parfois même, tout à fait irréalistes. Une chose est sûre : aujourd'hui, *l'exigence* de qualité à la TV est LE plus important aspect du tournage. C'est peut-être l'impossible qu'on veut, mais *c'est ce qu'on veut.*

Le changement à Hollywood depuis dix ans vient principalement d'en haut. Les executive producers ou les *propriétaires de studios* n'ont tout simplement plus le même contrôle qu'avant. Le pouvoir est passé aux mains des grandes vedettes. Il est nécessaire aux grands studios d'avoir de grandes vedettes, et il n'y en a pas assez pour faire le compte. Les grandes vedettes — le peu qu'il y en a — sont les arbitres *décisifs en ce qui concerne* le scénario, son contenu, son devis, etc. De nombreux réalisateurs ne travaillent que grâce à leurs relations avec ces vedettes. D'un autre côté, nous devons présumer que les vedettes sont contentes d'eux, sans quoi ils n'auraient pas de travail. Cette condition n'est pas nécessairement *saine ; mais c'est* un état de fait.

Il y a aujourd'hui beaucoup plus de liberté d'expression. La censure joue un rôle de *moins* en moins important dans ce qui doit être mis sur pellicule. Le bon goût, en dernière analyse, est ce qui *compte. L'invasion* de grands films étrangers et leur importante répercussion sur les recettes ont définitivement changé la mentalité « hollywoodienne ». Il y a une tendance marquée à donner au réalisateur sa pleine responsabilité, à lui laisser assez de corde pour se pendre. Cela vaut mieux. Tout ce que je demande, *moi, c'est la glorieuse occasion* de faire mes propres erreurs.

Je regrette la brièveté de cette réponse, mais *il faut que je vous l'envoie* tout de suite... Et je suis en retard pour retourner sur le plateau.

Sincerely...

Don Siegel



Josef von Sternberg : *An American Tragedy* (Phillips Holmes et Sylvia Sidney).

JOSEF VON STERNBERG :

Il n'est pas facile de répondre à vos questions. Je ne suis pas un « maître en scène » conventionnel. Néanmoins, je vais essayer.

1. — En ce moment, je fais ce que j'ai toujours fait : j'étudie. J'écris toujours des articles et des livres sur notre art en évolution. Ces trois dernières années, j'ai été l'hôte d'une douzaine de pays, j'ai suivi des festivals et fait des causeries dans de nombreuses universités. J'ai esquissé de nombreux projets de films, mais les conditions de production sont compliquées, confuses, et dépendent de compagnies de distribution que la qualité intéresse peu.

2. — Je n'ai jamais été sollicité par des émissaires de la télévision, excepté pour de nombreuses interviews dans de nombreux pays. Je n'ai pas l'ambition d'éprouver mes capacités dans ce mode d'expression, bien qu'il lui arrive parfois d'avoir beaucoup de mérite. Les programmes sont généralement d'un niveau trop bas et d'un style trop tapageur pour que j'ai même une pensée dans cette direction.

3. — Je n'ai pas fait un film depuis dix ans. Les conditions ne sont jamais favorables.

4. — J'en ai peu, si tant est que des projets chers puissent être jamais réalisés. Mon seul projet est d'utiliser ma *connaissance*, telle qu'elle est, à bon escient et, ce faisant, d'apprendre à l'améliorer.

5. — Je n'ai jamais travaillé dans ce qu'on appelle la liberté idéale, et je ne crois pas d'ailleurs que cela soit si souhaitable. Beaucoup d'entraves sont un *stimulant pour* l'effort créateur.

6. — En gros, oui. *Mais Hollywood est* devenu un centre d'activités pour la télévision plus que pour le cinéma, bien qu'on y fasse encore un certain nombre de bons films. Cependant, la réalisation d'un bon film ne dépend pas de l'*endroit* où il est fait, mais de *la façon dont* il est fait, et de la *raison* pour laquelle il est fait. Avant tout, un bon film est une œuvre d'art, et une œuvre d'art porte le sceau d'un homme et d'un seul, non celui de la ville dans laquelle elle a été faite.

with best wishes, sincerely

Josef von Sternberg

FRANK TASHLIN :

1. — J'écris un scénario qui ne sera jamais produit à Hollywood... Je sais que c'est vrai, car je suis terriblement emballé par ce travail.

2. — Si j'avais à choisir un endroit où travailler, ce serait n'importe où, pourvu qu'il s'y trouve des gens du genre de ceux qui ont permis à Fellini de faire *8 1/2*.

3. — J'ai été très heureux *des conditions* dans lesquelles j'ai fait mon dernier film (*Who's Minding the Store*, avec Jerry Lewis) : j'ai découvert que l'intendance de la Paramount a grandement amélioré ses repas.

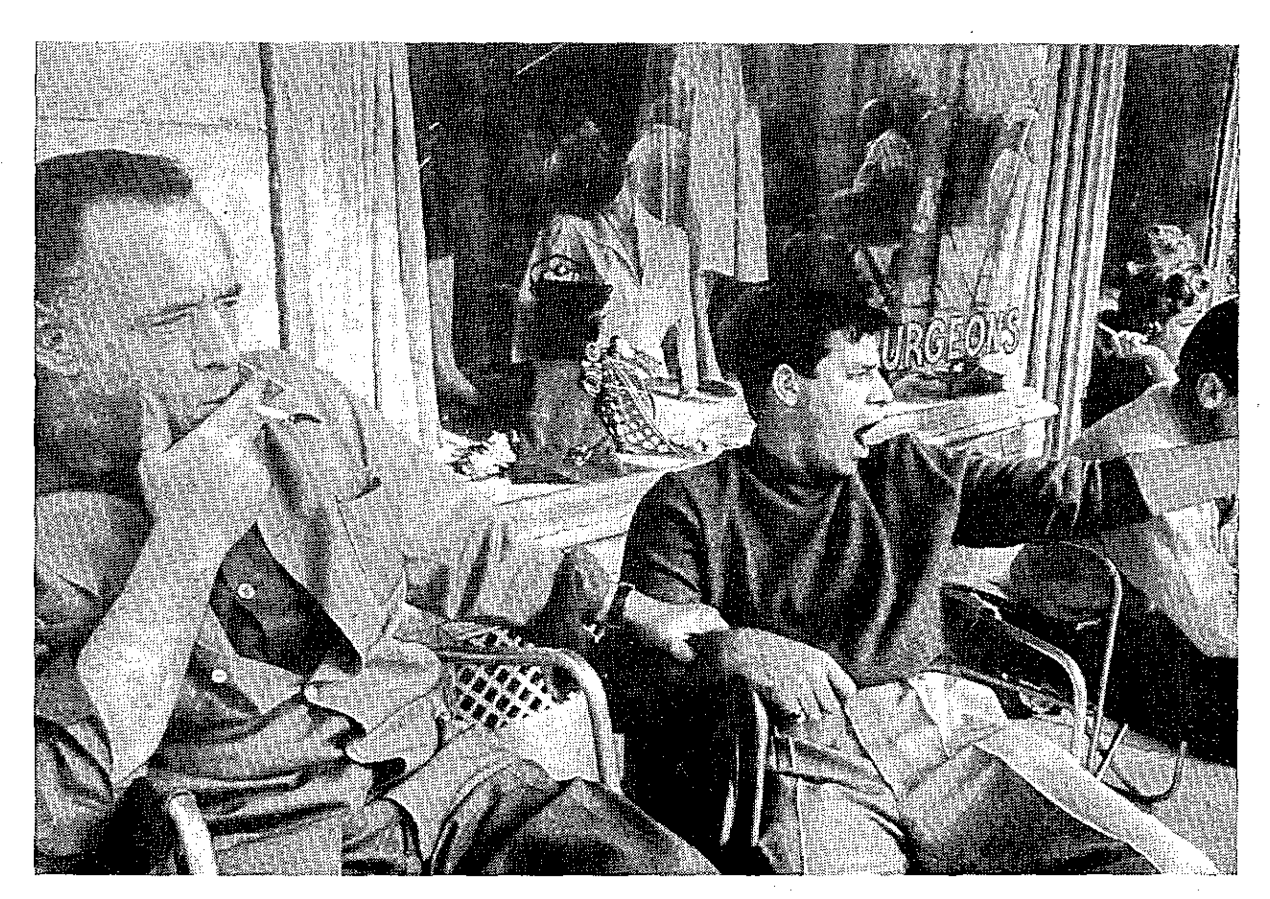
4. — Mon projet le plus cher est de *ramener* Buddy Adler à la vie, de sorte que je puisse travailler de nouveau sans subir d'immixtions, comme au temps où j'étais à la 20th Century Fox et où ce fut un plaisir que de faire *The Girl Can't Help It* et *Will Success Spoil Rock Hunter?*

5. — La réponse est à 4.

6. — Oui, il y a des changements à Hollywood. On bâtit des gratte-ciels de plus en plus grands.

Thanks for thinking of

Frank Tashlin



Frank Tashlin (et Jerry Lewis) au tournage de *Rock-A-Bye Baby*.

KING VIDOR :

1. — Depuis deux ans, j'ai travaillé sur un scénario ayant pour cadre l'Amérique. Il est basé sur un de mes thèmes favoris : l'homme à la recherche de la vérité. J'espère faire ce film dans le courant de 1964. Je vais également commencer à travailler avec l'écrivain Herbert Dalmas sur un scénario basé sur le livre de Bruno Frank « A Man Called Cervantes ». C'est l'histoire de la vie de Cervantes, l'auteur de « Don Quichotte ». Le film se fera en Europe avec le concours de Miguel et Alexander Salkind.

2. — J'ai très peu travaillé à la télévision, ayant seulement dirigé trois épisodes d'une émission spéciale de deux heures pour David O. Selznick, qui fut produite il y a quelques années. Généralement, les producteurs de TV ne vous donnent ni le temps ni le budget nécessaires pour faire des films soignés, et la plupart se contentent de programmer des films de série. A l'heure actuelle, le cinéma semble offrir plus de chances à l'expression personnelle de l'artiste.

3. — La distribution et l'exploitation de *Solomon and Sheba* par United Artists ont été extrêmement satisfaisantes. Dans le cas de *War and Peace*, j'ai souffert de ce que la Paramount ait soumis le film au principe de la projection permanente, au lieu de faire une séance unique le soir avec places louées. Pour que le film se plie à ce système, on lui a fait subir des coupures totalisant environ une heure. Cette année, le film est ressorti, couplé avec un autre film en double programme. Je crois que ce n'est pas très avisé de leur part, dans le cas d'un film comme *War and Peace*.

Je crois que la plus grande faute de l'industrie du cinéma est cette grande part des bénéfices consentie au distributeur, et qui lui permet de toujours faire son profit, tandis qu'un producteur qui fait le sien est une chose plutôt rare. Si les frais de distribution étaient réduits, l'industrie du cinéma aurait une meilleure assise. Cette erreur semble être un héritage des années passées.

4. — Mon projet le plus important est de constituer une équipe indépendante, ayant en sa possession suffisamment de capitaux *pour me permettre de produire* les films auxquels je croirais le plus. Cela éliminerait une grande part des pertes de temps et du gâchis que représentent les discussions avec les centaines de gens apparemment nécessaires à la naissance d'un film et qui l'accompagnent jusqu'à sa projection. Ce projet est quelque peu entravé par la marge réduite de profit dont je parlais tout à l'heure. La plupart des capitaux, aujourd'hui, *sont contrôlés par des hommes* qui prennent leurs décisions en vertu d'une formule toute faite ayant valeur de jugement. Dans beaucoup de mes expériences passées, la décision de se lancer dans un film résultait des idées et de l'enthousiasme dont je faisais preuve, et qui n'avaient généralement que fort peu à voir avec cette formule.

5. — Comme il est dit ci-dessus, les libertés financières sont plus restreintes qu'elles ne l'étaient il y a dix ans. La TV est quelque peu responsable de ce problème. En ce qui concerne l'aspect moral et social de la création des films, l'époque actuelle offre plus de libertés qu'il n'y en a jamais eu dans *toute l'histoire du cinéma.*

6. — Je pense que le plus grand changement à Hollywood depuis dix ans est la diminution de la prépondérance et de la puissance de *certaines grandes compagnies.* Plus de films, aujourd'hui, sont basés sur l'inspiration et l'effort individuels, et non plus sur la production en chaîne d'il y a quelques années. Est-ce dû au fait que les directeurs des grands studios s'occupent davantage des finances, et un peu moins de la réalisation proprement dite, ou est-ce que la télévision est responsable de ce nouvel état de choses ? Je ne saurai le dire. Peut-être ces deux causes *entrent-elles en jeu.*

Certains de ces changements et de ces allégements sont dus à de plus grands efforts individuels. C'est peut-être aussi que le cinéma est un moyen d'expression qui ne devrait jamais être soumis à la production en chaîne.

Sincerely,

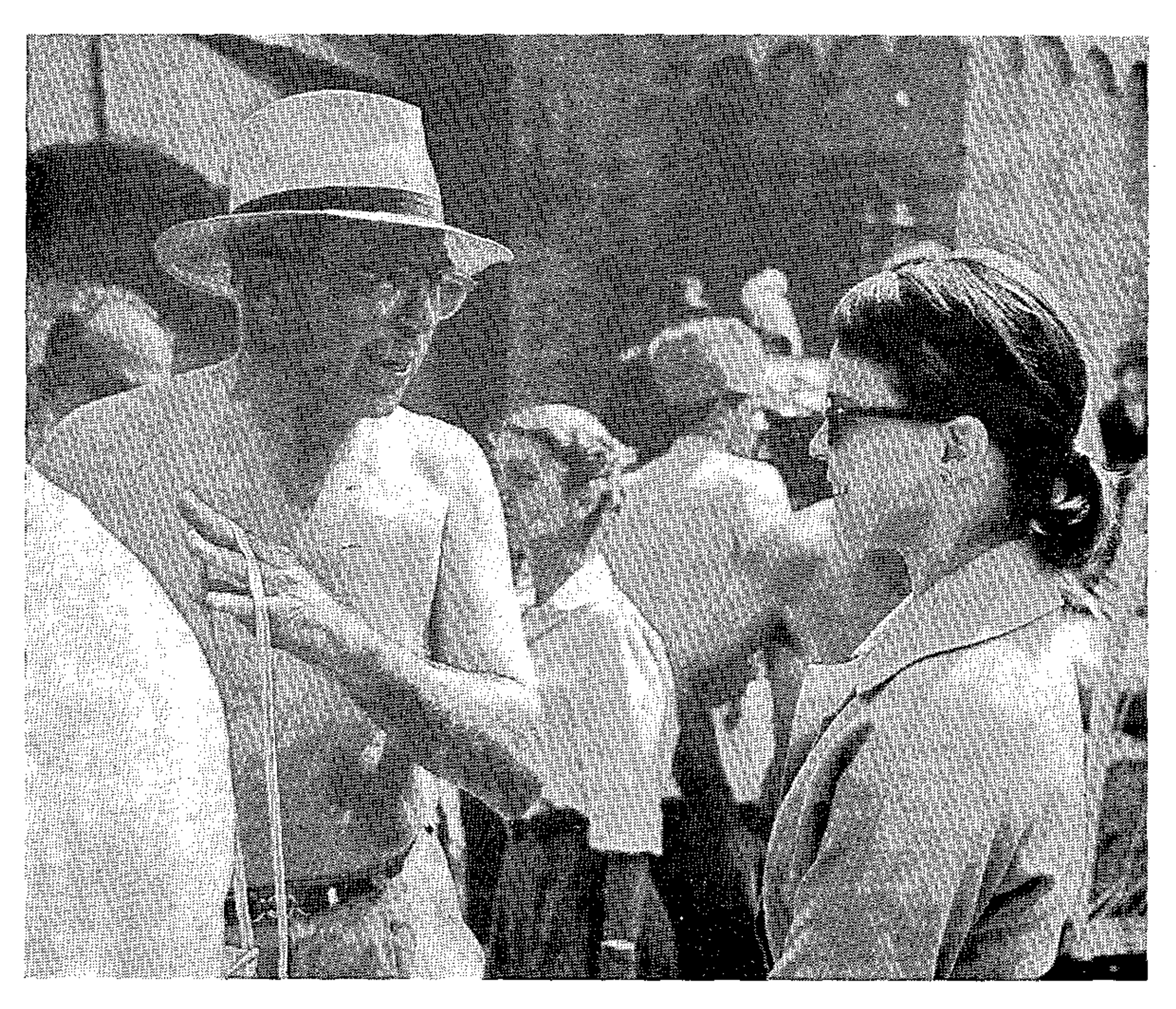
King Vidor

King Vidor

ROBERT WISE :

1. Je prépare en ce moment deux films qui seront faits en association avec la 20th Century Fox. Je serai producteur et réalisateur de ces deux films : *The Sound of Music*, d'après le grand succès musical de Rogers et *Hammerstein à Broadway*, et *The Sand Pebbles*, un nouveau best-seller de Richard McKenna. *The Sound of Music* viendra d'abord, et nos projets actuels prévoient de commencer à tourner les intérieurs environ à la mi-mars prochaine, aux studios de la 20th Century à Hollywood, avec ensuite tournage en extérieurs prévu pour mai aux environs de Salzburg. Le film sera en couleurs et en Todd A.O., et nous pensons à une distribution *sous forme de « tournées »*, dans l'esprit de celle de *West Side Story*.

Aussitôt après le tournage de *Sound of Music*, l'été prochain, et pendant que nous en terminerons avec le montage de ce film, j'entamerai les préparatifs de *Sand Pebbles*, que j'envisage de commencer fin 1964. *The Sand Pebbles* est une histoire passionnante et pittoresque située dans la Chine des années 20. Centrée sur l'équipage d'une vieille canonnière américaine qui patrouille chez les riverains du Yang Tsé, elle raconte la vie *des marins et leurs réactions* devant l'évolution de la Chine et la croissance du mouvement nationaliste. Même s'il s'agit d'une histoire datée, je pense qu'elle a une grande signification pour le monde d'aujourd'hui, et



King Vidor entre Guerre et Paix.

que son déroulement rappellera à ce monde la façon dont la Chine est parvenue à la position qu'elle occupe aujourd'hui. Les extérieurs seront tournés en Extrême-Orient, probablement au Japon, à Formose ou à Hong-Kong, ou dans ces trois pays à la fois. Ces deux films seront coproduits par la 20th Century Fox et par ma propre compagnie, Argyle Enterprises Inc.

2. Je préfère, sans hésiter, travailler pour le cinéma plutôt que pour la TV. Je n'ai jamais rien fait à la TV, mais ce que je sais de la surveillance, des immixtions, et des comités de création qui y sévissent, me donne à penser que je ne réussirais pas à m'y intégrer. Je me suis consacré au cinéma, je l'aime, et je sens qu'il y a tant de choses faisables au cinéma, et pas à la TV, que je ne vois absolument aucune urgence à y entrer.

4. — Mes projets les plus chers sont de faire, un jour, plus de films libérés des servitudes commerciales traditionnelles, qui sont encore très ancrées dans le cinéma américain. J'espère qu'un jour, j'aurai la possibilité de le faire, car il semble bien que l'éventail des genres de films que nous pouvons faire est en train de s'élargir. Au fur et à mesure qu'un public plus large s'habituera aux films ayant un thème et un contenu véritables, je pense que nous pourrons, peu à peu, faire des films d'une qualité plus grande, qui ne reposeront pas nécessairement sur des noms de vedettes ou sur d'énormes chiffres de production, utilisés pour amener les gens dans les cinémas.

3, 5 et 6. — Je pense que les réponses à ces questions sont faites pour aller ensemble. Hollywood a énormément changé ces *dix dernières années*, et l'un des résultats de ce changement est que je travaille avec beaucoup plus de liberté qu'il y a dix ans. Il y a eu *une libération définitive* dans le domaine du « film à problème ». Cela ne s'exprime pas seulement dans l'attitude des compagnies de production et de distribution, mais, plus évidemment encore, dans le relâchement de l'auto-censure que les entreprises de cinéma américaines avaient développée. Depuis quelques années, de nombreux *tabous se sont* desserrés. On m'a souvent dit qu'il n'y avait plus un seul sujet qui ne puisse être porté à l'écran, que le seul critère d'une censure *éventuelle serait* la façon dont le sujet est traité. Et, bien entendu, c'est comme cela que les choses devraient se passer. Ce devrait être au créateur de films à traiter les sujets délicats de façon telle que la création artistique et l'expression cinématographique les rendent acceptables par le public. C'est là un des défis les plus excitants que le réalisateur doive relever, et j'ai l'impression qu'il y a de plus en plus de gens, en Amérique, qui s'en rendent compte.

Le changement survenu à Hollywood depuis dix ans intéresse d'autres domaines. Il y a dix ans, les grands studios élaboraient encore *de vastes programmes*. Les responsables du film, les producers et réalisateurs étaient, pour la plupart, sous contrat, travaillant pour les *grands studios*. Aujourd'hui, la situation est très différente. Les productions indépendantes sont en nombre toujours croissant, menées par des hommes qui font office de producers et réalisateurs en même temps. En tant que tels, ils ont un contrôle beaucoup plus grand sur la réalisation de leurs films, ils en ont la propriété, ainsi qu'une participation aux *bénéfices*. *Ils ont* voix au chapitre dans les questions de publicité et de lancement, de vente et de distribution.

Cette situation affecte aussi les grands studios. La plupart d'*entre eux se sont consacrés* dans une très large mesure à la production de films pour la TV. Ceux-ci, d'une certaine façon, ont remplacé les *anciens films* de *série* B. auxquels les studios se consacraient. Le résultat est que les grands studios font chaque année moins de films destinés aux salles de cinéma, mais, espérons-le, meilleurs. Pour faire ces films, ils demandent les meilleurs réalisateurs et leur offrent les mêmes conditions que les compagnies indépendantes. Cette sorte de course au talent permet au réalisateur d'Hollywood, aujourd'hui, d'exiger et d'obtenir beaucoup plus de liberté, quelle qu'elle soit, qu'il y a dix ans.

Mes derniers films sont une illustration de ce nouveau visage d'Hollywood. J'ai fait *West Side Story* et *Two For the See-Saw en coproduction avec* la Mirisch Company et United Artists. Mon dernier film terminé, *The Haunting* (autre tournage en Europe) a été fait en *coproduction avec* la M.G.M. et tourné dans leurs studios de Londres. Comme je l'ai déjà précisé, mes deux prochains films seront faits en association avec la 20th Century Fox.

Je n'ai aucune idée de ce que je ferai après cela. Je sais seulement que c'est pour moi un sentiment merveilleux que de pouvoir prendre et choisir, d'être intimement mêlé à tous les stades de la réalisation d'un film. C'est pourquoi je crois vraiment que, pendant cette décennie, le réalisateur d'Hollywood parviendra à l'autonomie.

Robert Wise

FRED ZINNEMANN :

1. — On m'a fait suivre votre lettre de Hollywood. Or, il se trouve que je suis ici depuis le début de mai, en train de tourner un film aux studios de Saint-Maurice et en divers endroits du sud de la France. Nous venons justement de *terminer les prises* de vue et commençons le montage. Le film s'appelle *Behold a Pale Horse*. C'est l'histoire d'un ancien *guerillero espagnol qui finit par tomber* dans le piège que lui a tendu un chef de la police frontalière, et qui meurt. Le titre français n'a pas encore été fixé. Le film est produit par Orsay Films. Il sera distribué par la Columbia. Les principaux rôles sont tenus par Anthony Quinn, Gregory Peck, Omar Sharif, Raymond Pellegrin, Paolo Stoppa et Christian Marquand.



Deux sur la balançoire : Robbins et Wise.

2. — Je n'ai encore jamais travaillé pour la TV.

3 et 5. — Je travaille aujourd'hui avec plus de liberté qu'il y a dix ans, ce qui est dû, principalement, au fait que certains des films que j'ai fait depuis dix ans ont eu un gros succès commercial.

4 et 6. — Comme chacun le sait, Hollywood a énormément changé depuis dix ans. L'époque de la production concentrée en quelques grands studios est presque révolue. Personne ne va plus voir des films parce qu'ils sont des films Paramount ou M.G.M. Des slogans comme : « Si c'est un film Paramount, c'est le meilleur à voir dans votre ville », ont, en fait, pratiquement disparu. De façon générale, les producteurs et réalisateurs indépendants deviennent de plus en plus importants.

Il faut espérer que, de plus en plus, les films faits à Hollywood refléteront de façon positive le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Fred Zinnemann

Ce que disait Griffith

« Je pense », dit Griffith, « que *The Miracle of Morgan's Creek*, de Preston Sturges, est la plus grande comédie que j'aie vue depuis longtemps. J'ai vu deux fois *Autant en emporte le vent*, et je pense que c'est supérieur à *Naissance d'une Nation*, mais pas vraiment, bien sûr. J'ai vu *The Seventh Veil* quatre fois; ce Mason, c'est le plus grand acteur. *It's a Wonderful Life*, c'est de la mauvaise guimauve. *Duel au soleil* est un bon mélodrame, *Les Meilleures Années de notre vie*, c'est tout juste O.K., et *My Darling Clementine*, c'est ravissant.

« Les meilleurs réalisateurs d'aujourd'hui sont Leo McCarey, Frank Capra et Preston Sturges, les meilleurs acteurs Spencer Tracy et Lionel Barrymore, et la plus gracieuse beauté aux yeux noirs est Russell, pas Jane, Gail.

« J'adore *Citizen Kane*, surtout pour les idées qu'Orson Welles m'a volées. Ces damnés films allemands, je les ai tous aimés. Je voyais tout ce qu'ils m'avaient piqué, car je suis très modeste et George Bernard Shaw a dit que tout homme qui prétend être modeste est un sacré fou. Personne n'est modeste.

« Je suis le seul homme de théâtre et de cinéma à connaître *Platon et les Hymnes Védiques*, les premiers textes religieux publiés, et aussi le Talmud... Les meilleurs films que j'ai réalisés ne furent pas populaires. Les moches, comme *Naissance d'une Nation*, un mélodrame de bas étage, obtinrent un grand succès, et *Way Down East* fit monter le prix des places jusqu'à 5 dollars. »

(Ceci était typique de Griffith ; il aimait démolir ses meilleurs films avec une expression sur son visage qui vous invitait à le contredire.)

(Propos recueillis par Ezra GOODMAN, dans son livre « The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood ».)



D.W. Griffith : *The White Rose,* 1923
(Mae Marsh).

LA FONCTION DE PRODUCER :

cinq questions à

Robert Aldrich

La libre et importante expérience de Robert Aldrich comme « producer » peut éclairer le lecteur sur quelques-unes des subtilités hiérarchiques de ce métier, qui est aussi une passion et, parfois, un art. C'est sur ce seul sujet que nous avons aujourd'hui interrogé le « boss » de la Aldrich and Associates.

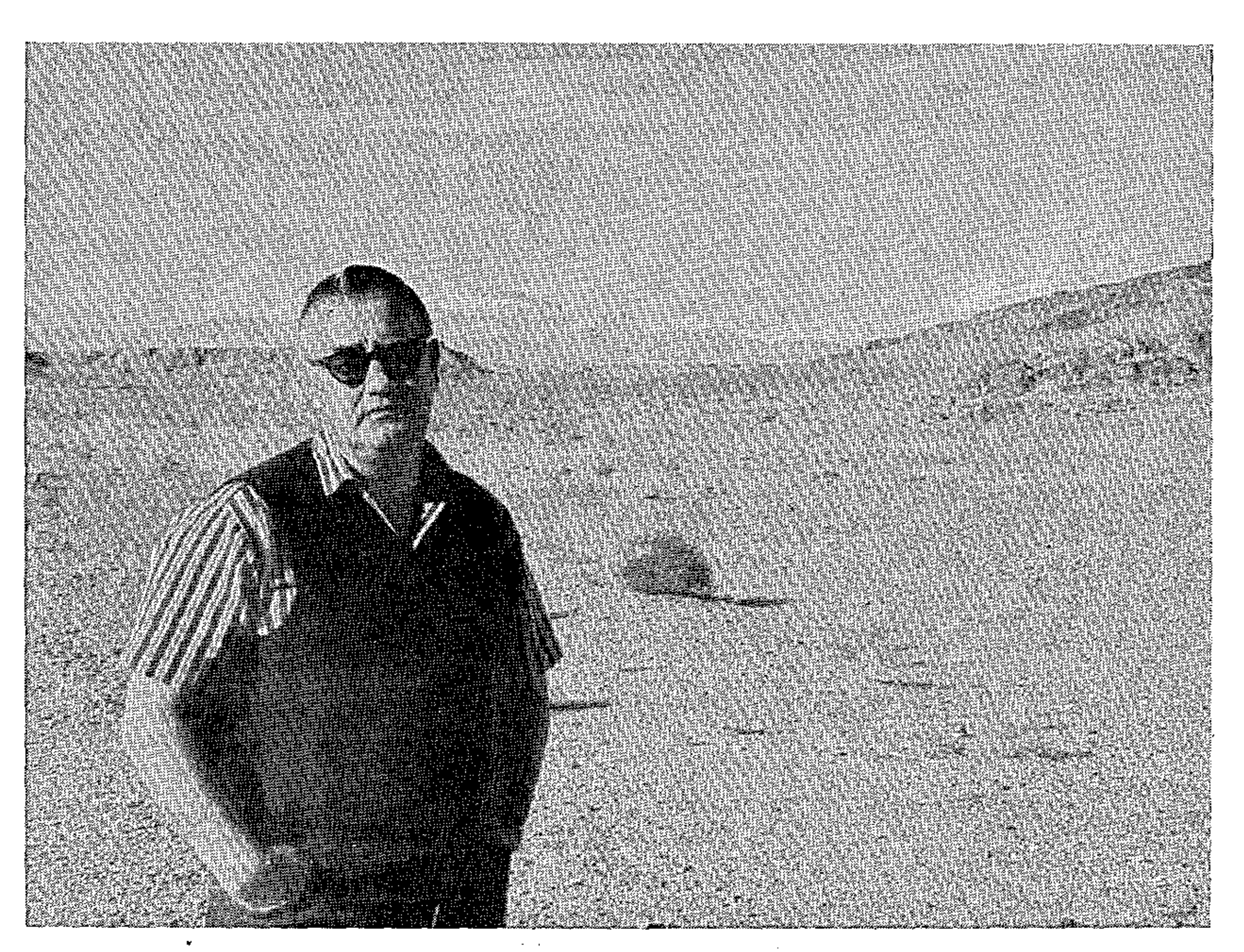
L'ordre ancien.

— *Est-ce que vous pouvez nous donner une définition exacte du producer ? Il semble que, depuis dix ou quinze ans, il ait pris de plus en plus d'importance. Quelles sont ses relations avec le studio, le metteur en scène, etc. ?...*

— Le problème qui consiste à définir ce que c'est qu'un *producer* dépend aussi bien du temps que de l'emploi. Il y a dix ou quinze ans, avant l'avènement de la vraie production indépendante, le producer était l'employé d'un grand studio. On lui remettait les projets, et on le chargeait de les mettre sur pied. On lui disait : nous avons telle ou telle vedette, faites ce que vous pouvez pour la lancer. Trouvez un scénariste, on vous trouvera un metteur en scène... Le producer était quelque chose comme un contremaître, une sorte de superviseur. Certains étaient très inventifs, d'autres beaucoup moins. De toute façon, ils travaillaient sous la direction générale du studio.

— *Pouvez-vous citer des producers inventifs ? Zanuck, par exemple...*

— Zanuck, évidemment... Mais Zanuck était plus qu'un simple producer. Il était à la tête de toute une organisation où il y avait d'autres producers qui travaillaient pour lui. C'était un « executive producer ». De même, au début, Hal Wallis était un « executive producer ». C'était lui qui chargeait d'autres producers de certains films. Jerry Wald était dans le même cas. Ces hommes furent, dans un sens, les créateurs de la production. Ils choisissaient les sujets, décidaient qui allait écrire le scénario et, ensuite, nommaient un producer pour s'occuper des détails. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Bien sûr, il existe encore certains de ces producers, ils travaillent encore pour les grands studios. Mais, depuis une dizaine d'années, on a vu deux sortes de producers d'un nouveau genre. Premièrement, il y a le producer (je ne veux pas parler de moi), disons : le producer dans le genre Sam Spiegel. C'est une sorte d'imprésario ; il réfléchit sur les projets, en relation ou non avec le metteur en scène. Il essaie de voir ce que pourra donner tel sujet. « Le Pont de la



Entre Sodome et Gomorrhe.

rivière Kwai », par exemple, il achète le livre de Pierre Boulle, il engage Carl Foreman et commence à travailler avec lui. Il aimera ou il n'aimera pas le scénario. A ce moment-là, il a sous contrat un metteur en scène, qui lui n'aimera peut-être pas le scénario tel qu'il est. Ils décident de le récrire ensemble, engagent Michael Wilson, ou quelqu'un d'autre. Bref, ils travaillent en étroite collaboration pour faire ce film. Spiegel donne toute l'aide nécessaire au metteur en scène : bien que je ne l'aime pas beaucoup, je dois dire qu'il est très inventif et qu'il ne manque pas d'imagination. C'est un « contributing producer », il apporte quelque chose à la valeur artistique de son film, beaucoup plus que, par exemple, un producer sous contrat avec un grand studio. Et c'est par cette qualité qu'il est important.

L'autre sorte de producer à avoir pris de l'importance est celui qui a commencé par être metteur en scène, mais qui, en tant que metteur en scène, n'a jamais pu avoir l'autorité ou l'autonomie voulues, pas plus que d'avantages économiques. C'est donc en quelque sorte par « self-defense », et à cause de la nécessité d'avoir un plus grand contrôle sur ses films, qu'il est devenu producer. Cet état de choses a amené un nouveau groupe d'hommes qui voulaient à tout prix être à la fois metteurs en scène et producers (director-producer). Ce sont eux qui ont repris le rôle tenu avant par le studio. Ils choisissent les techniciens, engagent les scénaristes, et, au cas où cela ne marcherait pas, ils ont la tâche déplaisante de remplacer un scénariste par un autre. Ils ont tout repris en mains afin d'avoir plus d'autorité, plus d'indépendance économique, un plus grand contrôle sur leur travail. Ils tiennent compte évidemment des considérations économiques, mais veulent aussi contrôler

la publicité, la distribution, toute la campagne de lancement, la répartition des principaux rôles, et *ainsi, les domaines* sur lesquels ils devaient auparavant céder diminuent au fur et à mesure. Voilà ce que sont en train de faire des hommes comme Preminger, Wise, Hitchcock et d'autres...

Mutation du producer.

— *Qui fut, d'après vous, le premier « director-producer »?*

— Je ne sais pas. Mais, pendant la période qui va de 1955 à 1960, tous les metteurs en scène importants, qui tenaient à être metteur en scène avant tout, ont senti la nécessité de devenir « director-producer ». *Ils voulaient, de plus en plus, avoir l'autorité pour eux.* C'est un système très pratique et très réaliste. Mais, en ce qui concerne la distribution aux Etats-Unis, les distributeurs ont toujours, inévitablement, une certaine autorité. *Vous pouvez* limiter cette autorité en contractant un « production code », pour que le distributeur sache que le film pourra passer dans la plupart des salles. Il faut aussi satisfaire la « Legion of Decency » *(censure catholique)*. Si, en plus de *ces deux choses*, vous donnez la garantie que votre film ne dépassera pas les deux heures ou les deux heures dix, ou n'importe quelle autre limitation du même genre, vous êtes, dans une certaine *mesure*, sûr que le distributeur ne changera pas le montage du « director-producer ». Mais il y en a qui demanderont encore des coupures spéciales. Le seul metteur en scène que je sache *actuellement être* libre, non par connivence politique, *mais* par contrat, de toute sorte de supervision, est Preminger. Tous les autres, quels qu'ils soient, arrivent à avoir ce qu'ils veulent par des méthodes diverses, *mais pas par* obligation de *contrat*. Même quelqu'un comme George Stevens...

— *Est-ce que la Warner aurait pu demander des changements dans* Baby Jane*?*

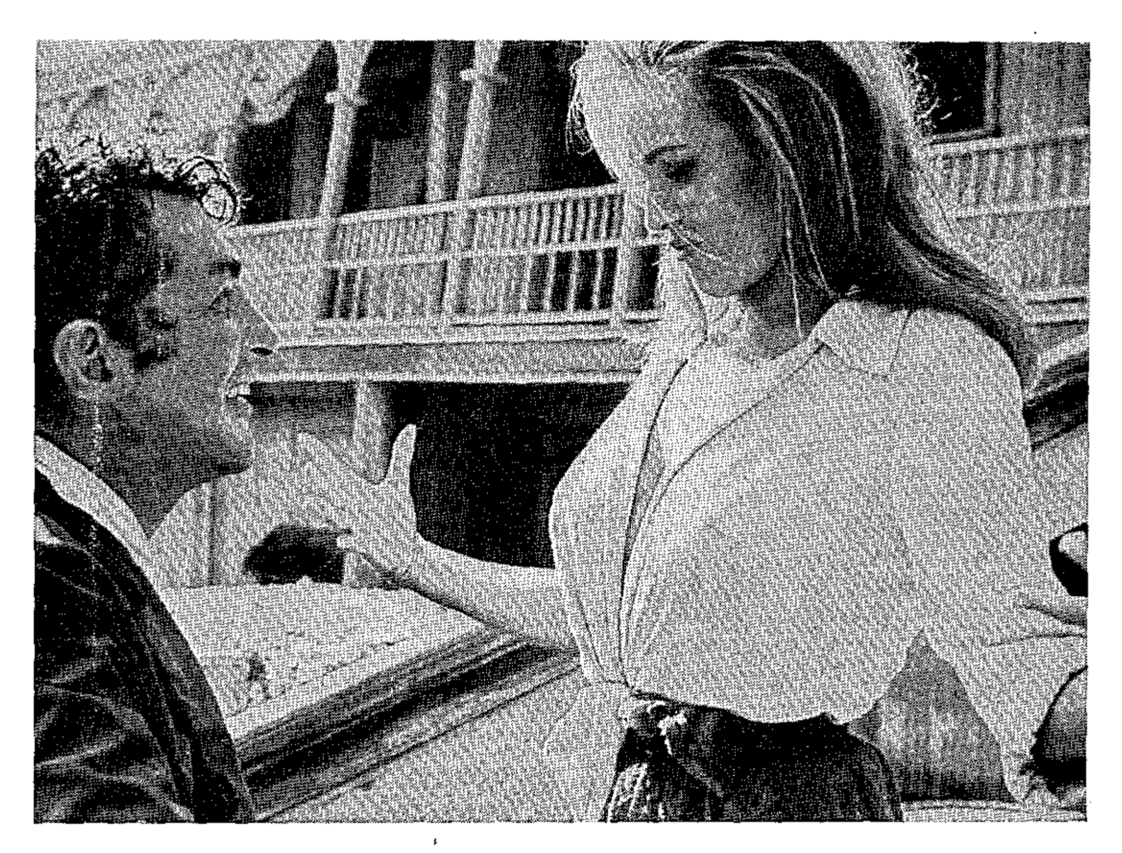
— Dans ce cas, ce n'était pas la Warner, *car le film avait* été vendu avant. La Seven Arts aurait pu le faire, car c'est elle qui avait avancé l'argent, mais elle ne l'a pas fait. C'était plus par obligation de bonne politique que par *stipulation de contrat*. Elle aimait *le film*, et je l'ai dissuadée de pratiquer certaines coupures. Seven Arts avait le droit, par contrat, de couper, mais elle n'a pas choisi d'en faire usage.

— *A l'époque où les grandes compagnies étaient toutes-puissantes, elles se contentaient de mettre telle somme à la disposition du producer, qui, lui, s'occupait de trouver un scénariste et de choisir un metteur en scène...*

— *Mais il y avait*, dans tous les grands studios, un « executive producer », et ces producers dont vous parlez étaient sous ses ordres. Ils n'avaient pas beaucoup d'autorité, ni une très grande *indépendance*. La Warner ou la Metro par exemple chargeaient tel producer d'un projet. Si ce producer leur demandait alors de prendre un certain écrivain, ils lui disaient : « Pourquoi n'utiliseriez-vous *pas cet autre, nous* trouvons qu'il est un peu *plus fort*. » Selon que le producer était individualiste ou non, il soutenait son point de vue, mais de toute façon, tout cela se perdait en vaines discussions. Et *c'est cet état* de choses *qui s'est amélioré*. Le producer-membre du personnel (staff producer) a pratiquement cessé d'exister, il en reste à peine quelques-uns.

— *Le producer pouvait-il changer le montage d'un film?*

— Oui. La première chose qui arrivait, c'est que le metteur en scène s'en allait après avoir fait son montage. Et le producer savait que *la chose la plus simple à faire* pour lui, était *d'attendre*. Quand le metteur en scène était parti, il revenait et refaisait le montage. Car, suivant l'accord qui existait entre les metteurs en scène et la « motion picture producers association », *le metteur en scène* n'avait le droit (par contrat) que de faire le premier montage. Dans les années d'après-guerre et jusqu'en 1955-56, le « staff producer » n'avait qu'à attendre d'être débarrassé du *metteur en scène* pour refaire le montage. Lui et le studio décidaient du montage définitif du film. Ces choses-là se font de moins en moins maintenant, car le producer (à moins qu'il ne s'agisse de quelqu'un *comme* Sam



Four For Texas : Dean Martin et Ursula Andress.

Spiegel) n'occupe plus qu'une position secondaire par rapport au « director-producer ». Et comme le « director-producer » est un metteur en scène important, l'importance du producer est fortement amoindrie. Ainsi, par exemple (et je ne dis pas cela pour diminuer ces rapports), que vous aimiez les films de William Wyler ou non, personne, sauf lui-même, n'est responsable de ses productions. Peu importe qu'au générique, on lise « Produced by Sam Zimbalist » : c'est Wyler qui a produit le film. Et, pour le distributeur, il est plus important que le type qu'il a engagé pour faire attention à l'argent.

Histoire d'un désastre.

— *Vous avez travaillé dans le temps pour une compagnie : Enterprise Productions, basée sur un nouveau système de production, sans producers proprement dits...*

— Non, il n'y avait pas de producers. Mais le problème d'Enterprise était que, si personne n'y jouissait d'une autorité abusive, il n'y avait non plus personne qui sache comment il fallait s'y prendre pour faire des films. La compagnie était dirigée par Charlie Einfeld et David Loew. Einfeld était le chef de publicité de la Warner, et Loew, un multimillionnaire, dont le père avait fondé la Metro-Goldwyn-Mayer. Mais ils n'étaient pas créateurs et, par conséquent, ne savaient pas comment juger les créateurs. Ce qui devait arriver arriva : nous avons perdu une fortune en trois ans, en n'exerçant pas assez de contrôle à un moment, et trop à un autre... J'étais l'assistant de Milestone pour *Arch of*

Triumph ; si vous connaissez le roman, vous savez qu'il y est surtout question de politique et de sexe. Les dirigeants du studio enlevèrent le côté politique, l'*office* Johnston le côté sexe, et c'est ainsi que, dans le film, il n'est plus question de rien.

— *C'était une nouvelle forme de production pour vous...*

— Oui, et c'est d'autant plus triste, car l'idée était bonne. Elle est aussi valable aujourd'hui qu'elle le sera demain. C'était une sorte de résurrection des Artistes Associés, tels qu'ils furent fondés par Chaplin, Pickford et Fairbanks pour garder une partie de l'argent que les distributeurs leur volaient. Si *Enterprise* avait été dirigé convenablement, cela aurait pu donner lieu à une renaissance des Artistes Associés du début (je ne pense pas aux Artistes Associés dans leur organisation actuelle). Mais personne ne savait comment s'y prendre pour diriger cette affaire, et ils ne voulaient pas non plus que quelqu'un d'autre s'en occupe ; et c'est ainsi qu'elle est devenue un désastre. Nous avons fait onze ou douze films, dont un seul, *Body and Soul*, remporta un gros succès : tous les autres ont été des échecs complets. J'ai travaillé également sur le premier film de Kramer et de Foreman : *So This Is New York*, également un désastre.

— *Par la suite, personne n'a plus essayé...*

— Après cela, personne n'a plus essayé. L'idée était formidable. Mais vous comprenez qu'il est difficile de vendre une idée qui a perdu 16 millions de dollars en trois ans. Personne ne recherche ce genre de succès.

— *En quoi consistait exactement cette idée ? Tout le monde participait à la production ?*

— En théorie oui, mais pas vraiment. C'était une sorte de *façade*, ce n'était pas seulement de la publicité, mais... Nous avions la meilleure équipe technique de toute l'industrie. Chacun avait son boulot, que ce soit l'assistant, la script-girl ou le décorateur, et chacun était le meilleur dans sa branche. Mais vous ne pouvez pas faire des films merveilleux avec uniquement le meilleur assistant et le meilleur décorateur, il vous faut aussi le meilleur metteur en scène, ce qui n'était pas le cas. Milestone est sans aucun doute un metteur en scène formidable, mais, même si lui ne le pense pas, ses meilleurs amis sont d'accord, il lui faut un contre-poids qui mette en doute ses décisions. Milestone était trop malin et trop habile, les dirigeants du studio ne faisaient pas le poids. Ça leur a coûté une fortune.

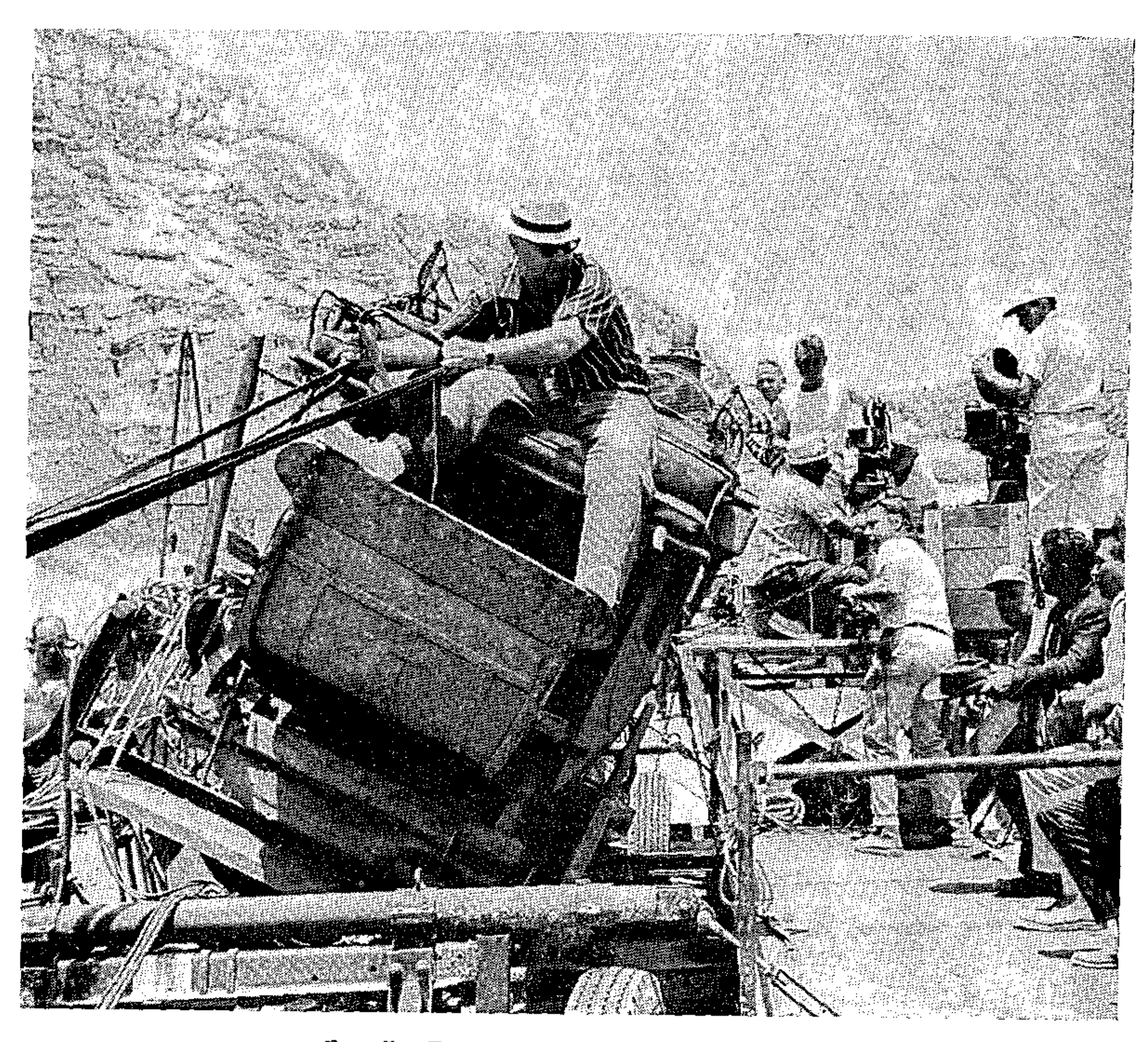
Demain l'acteur.

— *Récemment, une nouvelle forme de production s'est développée avec certains acteurs devenus les producers de leurs films.*

— C'est un désastre complet. J'ai travaillé avec Burt Lancaster sur deux films, avec Kirk Douglas sur un film et, récemment, j'étais associé avec Frank Sinatra pour *Four For Texas* (mais ce film n'a pas été produit par la compagnie de Sinatra). Pour le moment, je ne vois aucun moyen d'éviter l' « actor-producer ». L'acteur est toujours très important pour assurer le succès d'un film. Vous voulez engager un acteur, vous êtes assez naïf ou assez fou pour croire que vous pourrez le contrôler, mais il y a certains acteurs que vous ne pouvez pas garder sous contrôle. Ils tiennent à être littéralement les producers. En ce qui concerne mes relations avec Lancaster... je ne sais pas s'il en est arrivé à ce point maintenant. Il paraît que oui, mais je n'en ai pas fait l'expérience personnellement. Quand j'ai tourné avec lui, il ne voulait pas être vraiment le producer, il ne pensait même pas encore à devenir metteur en scène. Il était alors relativement maniable. Mais quand j'ai travaillé avec Douglas, il voulait être vraiment le producer. Et cette situation est intenable. Vous ne pouvez pas faire travailler un acteur qui est votre patron. Je ne vois pas de solution à ce problème, à moins de ne pas utiliser ces acteurs. Mais alors, il est impossible de trouver un financement pour ce genre de film. C'est un problème très ardu. Mais enfin ce n'est pas le cancer, ce n'est que la tuberculose.

— *En général ces acteurs-producers prennent des « yes-men » pour les mettre en scène, afin de pouvoir faire ce qu'ils veulent...*

— C'est une situation très malsaine.



Four For Texas : Aldrich dirige, avec diligence.

— *Qui a été le premier acteur-producer ? John Wayne ? Randolph Scott ?*

— Je crois que c'était Lancaster. Randolph Scott le fait pour des raisons économiques, et John Wayne, bien que ce soit sa propre compagnie, a du respect pour le metteur en scène et se met à sa disposition. Malgré ses défauts, Wayne n'est pas le genre d'acteur à tirer profit du fait qu'il soit producer. Un homme comme Hathaway a certainement beaucoup de faiblesses, mais on ne peut pas dire que ce soit un « yes-man ». Même si Wayne n'est pas d'accord avec lui, il sait très bien que Hathaway n'en fera qu'à sa tête. Autre exemple : Wayne a joué dans des films de Ford dont il était également le producer, et ce n'est certainement pas lui qui disait à Ford ce qu'il fallait faire.

— *Wayne a également produit des films pour Batjac dans lesquels il ne jouait pas, et qui portaient avant tout la marque de leur metteur en scène. Il ne ressemble vraiment pas à Douglas.*

— Ce n'est pas le même genre d'animal. J'aimerais faire un film avec Wayne ; ce ne sera probablement pas drôle tous les jours, mais il est certain qu'encore aujourd'hui, il représente pour le monde entier l'archétype du cow-boy. Son autorité ne s'exerce pas

dans les mêmes domaines que celle de Douglas ou, à ce qu'il paraît, celle de Lancaster. Pendant les films que j'ai tournés avec ce dernier, il a toujours tenu à ce que je le considère comme un acteur, et non comme le producer. Il doit avoir beaucoup changé.

Fin des patrons.

— *Mais, aujourd'hui, il y a de moins en moins de producers comme Selznick ou Zanuck...*

— Oui, parce que les metteurs en scène ont découvert qu'ils pouvaient assumer les charges autrefois assumées par le producer, peut-être pas aussi bien, mais presque, et même mieux dans certains cas. La fonction de producer — de toute façon, ce n'est pas le producteur qui donne l'argent, c'est le distributeur — peut être aussi bien assurée par le metteur en scène lui-même; cela n'élimine qu'une personne, qui en fait misait sur votre talent et sur vos capacités. En Europe, le producteur a une fonction beaucoup plus importante.

— *Mais il arrive que tous les films produits par un producer se ressemblent, même si les metteurs en scène et les studios sont différents. Par exemple, les films de gens comme Pandro S. Berman, Arthur Freed...*

— A mon avis, les films d'Arthur Freed n'ont pas changé. Il semble que certaines personnes travaillent mieux sous une supervision, ou en collaboration... Par contre, le pire qui puisse arriver à Preminger serait d'être obligé de travailler avec quelqu'un.

— *Combien de producers étaient indépendants dans les années 40 ?*

— Dans les années 40, personne.

— *Quelle était la situation de Sam Spiegel et de Benedict Bogeaus ?*

— Bogeaus ne travaillait pas pour les grands studios. Il avait un accord de distribution avec United Artists, il faisait les films tout seul et les leur livrait. J'ai d'ailleurs fait un film pour lui. Spiegel, pour qui j'ai travaillé en 1948, travaillait pour un grand studio, les U.A. Il produisait ses films, au sens de 1960 plus qu'au sens de 1950. Aucun des producers des grands studios n'avait autant de contrôle sur ses films. Car si la Metro n'aimait pas le travail de Freed ou de Berman, il était normal qu'elle procède à des changements.

— *Pourriez-vous nommer cinq producteurs aussi inventifs que Spiegel ?*

— Non, aucun. Je ne crois pas au talent de gens comme Houseman et Walter Wanger.

— *Quel est le film que vous avez fait pour Bogeaus ?*

— J'ai oublié, c'était avec McMurray, un film de Leslie Fenton. Bogeaus avait ses propres studios : General Service. Tout ce dont je me souviens, c'est que nous mangions tout le temps.

— *Il a fait des films ambitieux :* Diary of a Chambermaid, Shanghai Gesture...

— Cela venait surtout des gens qu'il engageait.

— *Que pensez-vous du Hollywood de 1963 ?*

— C'est de nouveau une période de transition. On n'a toujours pas trouvé la meilleure manière de financer les films. Les distributeurs utilisent toujours les mêmes méthodes surannées pour escroquer de l'argent, et par conséquent, il devient de plus en plus difficile de faire des bénéfices. Les acteurs ont réussi à contourner ces difficultés en exigeant un pourcentage sur les recettes, mais il est très difficile pour un metteur en scène d'obtenir un pourcentage. Le système de distribution changera aussi, je ne sais pas de quelle manière, mais il changera. Hollywood s'est amélioré depuis 1962, mais pas beaucoup. Et je crois que cela ira encore mieux en 65 ou en 66.

(Propos recueillis au magnétophone par Charles Bitsch et Bertrand Tavernier.)

PRODUCED BY

• 90 PRODUCERS •

Tous les témoignages, tant de metteurs en scène que de scénaristes, acteurs et techniciens, se recoupent pour souligner la part prépondérante du « producer » à Hollywood, dans la conception et la fabrication du film. Le roman de Richard Brooks « The Producer », comme le film de Minnelli (et John Houseman) *The Bad and the Beautiful*, en présentent deux fascinants portraits, et démontrent s'il était besoin son importance.

Il était donc utile de faire précéder notre dictionnaire des « directors » d'un autre répertoire, celui de leurs employeurs ou complices (suivant les cas). Celui-ci ne se veut, d'aucune façon, exhaustif : il n'était pas question de dresser la liste de tous les producers américains — il y en a davantage encore que de metteurs en scène — ni d'établir leur filmographie détaillée. Nous avons, simplement, voulu répertorier ici les principaux d'entre eux : soit commerciaux (Wallis, Adler), soit ambitieux (Freed, Berman), ainsi que les grands patrons des principales firmes, qui, même décédés (Thalberg, Laemmle, Zukor), ont encore aujourd'hui une considérable influence sur les studios qu'ils ont dirigés.

On trouvera, dans nos filmographies, après le titre du film, le nom de son metteur en scène (tout au moins pour les principaux) ; ces listes sont, le plus souvent, fort éloquentes par elles-mêmes ; aussi avons-nous réduit nos commentaires à quelques rapides indications (et parfois, aucune).

ADLER Buddy

Né le 22 juin 1906 à New York. Columbia University. Epouse Anita Louise. 31-34 : journalisme. 35 : scénariste et producer (courts métrages). Propriétaire d'une chaîne de cinémas en Californie. 41 : pr. MGM. 47 : pr. Columbia. 56 : succède à Zanuck à la tête de la Fox dont il supervise toute la production. Mort le 12 juillet 1960. Préparait au moment de sa mort : *John Brown's Body* (Mankiewicz, non tourné), *The Story of Ruth* (Koster) et *Cleopatra* (Mamoulian, puis Mankiewicz). Lauréat de l'Irving Thalberg Award (1957).

PRINCIPAUX FILMS :

49 : *The Dark Past* (Mate). — 50 : *A Woman of Distinction*, *No Sad Songs For Me* (Mate). — 51 : *Saturday's Hero*. — 52 : *Last of the Comanches*. — 53 : *Salome* (Dieterle), *From Here to Eternity* (Zinnemann). — 55 : *Violent Saturday* (Fleischer), *Soldier of Fortune* (Dmytryk), *Love Is a Many-Splendored Thing* (King), *The Left Hand of God* (Dmytryk), *The House of Bamboo* (Fuller). — 56 : *The Lieutenant Wore Skirts* (Tashlin), *The Bottom of the Bottle* (Hathaway), *The Revolt of Mamie Stover* (Walsh), *Bus Stop* (Logan), *Anastasia* (Litvak). — 57 : *Heaven Knows Mr. Allison* (Huston), *A Hatful of Rain* (Zinnemann). — 58 : *South Pacific* (Logan), *The Inn of the Sixth Happiness* (Robson).

On a le sentiment que c'est malgré lui que quelques cinéastes (Fuller, Fleischer, Walsh, Huston) signèrent des films intéressants, tant son esthétique est typiquement représentative de la Fox post et pré-Zanuck. « We must not love Buddy » (Jerry Lewis).

ARKOFF Samuel Z.

Né le 12 juin 1918 à Fort Dodge. Etudes à l'Université de Colorado. Cryptographe pendant la seconde guerre mondiale. 54 : fonde American International Pictures. Associé avec James H. Nicholson.

PRINCIPAUX FILMS :

57 : *Voodoo Woman* (Cahn), *Rock All Night* (Corman), *Dragstrip Girl* (Cahn), *Invasion of the Saucer Men* (id.), *Reform School Girl* (Bernds), *Sorority Girl* (Corman), *Motorcycle Gang* (Cahn). — 58 : *How to Make a Monster* (Strock), *Suicide Battalion* (Cahn), *Attack of the Puppet People* (Gordon), *The Bonnie Parker Story* (Witney), *War of the Colossal Beast* (Gordon), *Terror From the Year 5000* (Gurney), *High School Hellcats* (Bernds). — 59 : *Paratroop Command* (Witney). — 60 :

House of Usher (Corman). — 61 : *The Pit and the Pendulum* (id.), *The Master of the World* (Witney). — 62 : *Tales of Terror* (Corman), *Panic in Year Zero* (Milland), *Premature Burial* (Corman). — 63 : *The Comedy of Terrors* (Tourneur).

Créateur de l'American International, la seule firme qui ait pris le relais de la RKO et de la Republic. Elle s'apparente à la première par le nombre très important de « policiers » et de films de terreur (les Roger Corman étant les dignes pendants des Val Lewton), à la seconde par les films de guerre fauchés et par les westerns efflanqués.

ARTHUR Robert

Né à New York le 1er novembre 1909. Etudes à la Southwest University. 37 : scénariste à la MGM (*New Moon*). 42-45 : U.S. Army. Presque tous ses films sont produits pour Universal.

PRINCIPAUX FILMS :

47 : *Buck Privates Come Home*, *The Wistful Widow of Wagon Gap*. — 48 : *Are You With It ?*, *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, *Mexican Hayride*, *For the Love of Mary*. — 49 : *Bagdad*. — 53 : *The Big Heat* (Lang). — 54 : *The Black Shield of Falworth* (Mate). — 55 : *The Long Gray Line* (Ford), *Pillars of the Sky* (Marshall). — 57 : *Kelly and Me* (Leonard), *Mr. Cory* (Edwards), *The Midnight Story* (Pevney), *Man of a Thousand Faces* (id.). — 58 : *A Time to Love and a Time to Die* (Sirk), *Flood Tide* (Biberman). — 59 : *The Perfect Furlough* (Edwards), *Operation Petticoat* (id.). — 61 : *The Great Impostor* (Mulligan), *Come September* (id.). — 62 : *Lover Come Back* (Del. Mann), *That Touch of Mink* (id.), *The Spiral Road* (Mulligan).

Quelques réussites qui ne lui doivent, dirait-on, pas grand-chose.

BASSLER Robert

Né le 26 septembre 1903 à Washington. Etudes à la George Washington University. 24-26 : travaille au Research Dept. de la *Paramount*. 26-28 : monteur. 30 : Occupe une importante fonction au « Reader's Digest ». 39 : devient producer.

PRINCIPAUX FILMS :

43 : *The Black Swan* (King). — 48 : *Green Grass of Wyoming*, *The Snake Pit* (Litvak). — 49 : *Sand*, *Thieves' Highway* (Dassin). — 50 : *A Ticket to Tomahawk* (Sale), *Halls of Montezuma* (Milestone). — 53 : *Beneath the Twelve Mile Reef* (R.D. Webb). — 54 : *Suddenly* (L. Allen). — 55 : *Gentlemen Marry Brunettes* (Sale).

D'un océan de banalités gentilles, émergent deux films : **The Black Swan** et **Thieves' Highway**. Le prototype du producer anonyme.

BERMAN Pandro S.

Né le 28 mars 1905 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Fils d'Harry Berman, directeur général d'Universal. Assistant director. Monteur à la Columbia. Chef-monteur à la RKO. Producteur associé de Selznick. Devient producer en 31 : RKO. 43 : MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

33 : *Ann Vickers* (Cromwell), *What Price Hollywood* (Cukor). — 34 : *The Gay Divorcee* (Sandrich), *Of Human Bondage* (Cromwell). — 35 : *Roberta* (Seiter), *Alice Adams* (Stevens), *Top Hat* (Sandrich). — 36 : *Mary of Scotland* (Ford), *Sylvia Scarlett* (Cukor), *Winterset* (Santell). — 37 : *Vivacious Lady* (Stevens), *Stage Door* (LaCava), *A Damsel in Distress* (Stevens). — 39 : *Gunga Din* (Stevens), *Love Affair* (Mc Carey), *The Hunchback of Notre Dame* (Dieterle), *The Story of Vernon and Irene Castle* (Potter). — 41 : *Ziegfeld Girl* (Leonard). — 44 : *Dragon Seed* (Conway), *The Seventh Cross* (Zinnemann). — 45 : *National Velvet* (Brown), *The Picture of Dorian Gray* (Lewin). — 46 : *Undercurrent* (Minnelli). — 47 : *The Sea of Grass* (Kazan), *Living in a Big Way* (LaCava). — 48 : *If Winter Comes* (Saville), *The Bribe* (Leonard), *The Three Musketeers* (Sidney). — 49 : *The Doctor and the Girl* (Bernhardt), *Madame Bovary* (Minnelli). — 50 : *Father of the Bride* (id.). — 51 : *Soldiers Three* (Garnett), *Father's Little Dividend* (Minnelli), *The Light Touch* (Brooks). — 52 : *The Prisoner of Zenda* (Thorpe), *Ivanhoe* (id.). — 53 : *The Knights of the Round Table* (id), *Battle Circus* (Brooks), *All the Brothers Were Valiant* (Thorpe). — 54 : *The Long Long Trailer* (Minnelli). — 55 : *The Blackboard Jungle* (Brooks), *Quentin Durward* (Thorpe). — 56 : *Bhowani Junction* (Cukor), *Tea and Sympathy* (Minnelli). — 57 : *Something of Value* (Brooks). — 58 : *Jailhouse Rock* (Thorpe), *The Brothers Karamazov* (Brooks), *The Reluctant Debutante* (Minnelli). — 60 : *All the Fine Young Cannibals* (Anderson), *Butterfield 8* (Dan. Mann). — 62 : *Sweet Bird of Youth* (Brooks).

A la RKO, on lui doit presque tous les films d'Astaire-Rogers, ce qui est déjà un beau titre de gloire. A la MGM, moins spectaculaire qu'Arthur Freed mais plus éclectique, il s'attaqua à tous les genres négligés par ce dernier (drame social, film de cape et d'épée, film de guerre, comédie, dramatique ou non musicale). Fit toujours preuve de goût, d'intelligence, bien souvent de courage.

BLANKE Henry

Né le 30 décembre 1901 à Berlin-Steglitz. Fils de Wilhelm Blanke, peintre. Oberrealschule. 19-20 : Ufa. Travaille avec Lubitsch ; le suit aux US, comme « personal assistant ». 26-27 : Ufa, directeur de production de *Metropolis*. 28-30 : directeur des productions Warner en Allemagne. 30-31 : directeur des productions étrangères Warner, Hollywood. 31-32 : débuts de producer : toujours Warner, jusqu'à ces dernières années (son dernier film, Paramount).

PRINCIPAUX FILMS :

33 : *Female* (Curtiz), *Convention City* (Mayo). — 35 : *The Story of Louis Pasteur* (Dieterle), *A Midsummer Night's Dream* (Reinhardt). — 36 : *The Petrified Forest* (Mayo), *The Green Pastures* (Keighley). — 37 : *The Life of Emile Zola* (Dieterle). — 38 : *Jezebel* (Wyler), *Adventures of Robin Hood* (Curtiz). — 39 : *Juarez* (Dieterle). — 40 : *The Sea Hawk* (Curtiz). — 41 : *The Maltese Falcon* (Huston). — 43 : *Edge of Darkness* (Milestone). — 44 : *The Mask of Dimitrios* (Negulesco). — 48 : *The Treasure of Sierra Madre* (Huston). — 49 : *The Fountainhead* (Vidor), *Beyond the Forest* (id.). — 51 : *Lightning Strikes Twice* (id.). — 52 : *The Iron Mistress* (Douglas). — 53 : *So Big* (Wise). — 54 : *King Richard and the Crusaders* (Butler). — 55 : *The McConnell Story*, *Sincerely Yours*. — 56 : *Serenade* (Mann). — 58 : *Too Much Too Soon* (Napoleon). — 59 : *Westbound* (Boetticher), *The Nun's Story* (Zinnemann), *The Miracle* (Rapper), *Cash McCall* (Pevney). — 60 : *Ice Palace* (V. Sherman). — 61 : *The Sins of Rachel Cade* (Douglas). — 62 : *Hell Is For Heroes* (Siegel).

Sa courbe qualitative suit fidèlement celle de la Warner : apogée vers les années 40, périgée actuellement. Ne semble rien faire pour y remédier.

BLAUSTEIN Julian C.

Né le 30 mai 1913 à New York. Boston Latin School, Harvard University. 35 : « story editor » Universal, puis Paramount (39-41), Selznick (46-48). 49 : producer Fox. 56 : pr. Columbia.

PRINCIPAUX FILMS :

50 : *Broken Arrow* (Daves), *Mister 880* (Goulding), *Half Angel* (Sale). — 51 : *The Day the Earth Stood Still* (Wise), *Take Care of My Little Girl* (Negulesco). — 52 : *Don't Bother to Knock* (Baker), *The Outcasts of Poker Flat* (Newman). — 54 : *Desiree* (Koster). — 55 : *The Racers* (Hathaway). — 56 : *Storm Center* (Taradash). — 58 : *Cowboy* (Daves), *Bell Book and Candle* (Quine). — 59 : *The Wreck of the Mary Deare* (Anderson). — 62 : *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Minnelli).

Son éclectisme déroute. Notons cependant, dans les sujets, une certaine prédilection pour l'aspect social, documentaire et réaliste (**La Flèche brisée, Le Jour où la terre s'arrêta, Storm Center**).

BOGEAUS Benedict E.

Né à Chicago, Illinois. Epouse Dolores Moran. 40 : Hollywood. 41 : propriétaire de General Service Studios. 43 : débuts de producer. 44 : fonde Benedict Bogeaus Productions. C'est dans sa propre maison que fut tourné le film d'Allan Dwan *Most Dangerous Man Alive*.

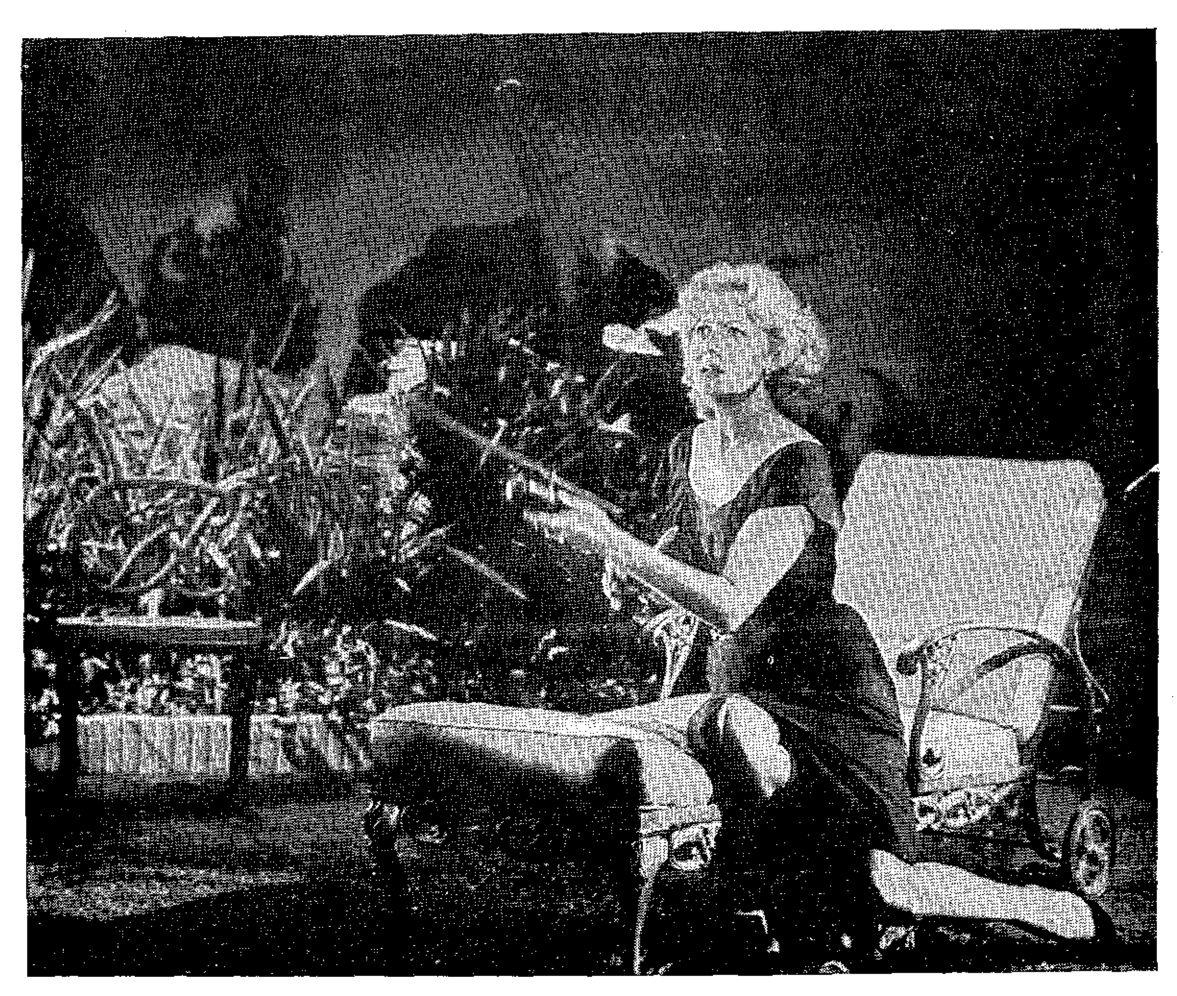
PRINCIPAUX FILMS :

41 : *Shanghai Gesture* (Sternberg). — 44 : *The Bridge of San Luis Rey, Dark Waters* (de Toth). — 45 : *Captain Kidd* (Lee). — 46 : *The Diary of a Chambermaid* (Renoir), *Mr. Ace* (Marin). — 47 : *The Macomber Affair* (Z. Korda), *A Miracle Can Happen* (Vidor). — 48 : *Lulu Belle* (Fenton). — 53 : *Appointment in Honduras* (Tourneur). — 54 : *Silver Lode* (Dwan), *Passion* (id.), *Cattle Queen of Montana* (id.). — 55 : *Escape to Burma* (id.), *Pearl of the South Pacific* (id.), *Tennessee's Partner* (id.). — 56 : *Slightly Scarlet* (id.). — 57 : *The River's Edge* (id.). — 58 : *Enchanted Island* (id.), *From the Earth to the Moon* (Haskin). — 59 : *Jet Over the Atlantic* (id.). — 61 : *Most Dangerous Man Alive* (Dwan).

Tout cinéphile se doit de connaître et de révérer le nom de Benedict Bogeaus, responsable d'un bon nombre de chefs-d'œuvre (les Dwan récents, entre autres). Toutes ses productions ont en commun un petit air de famille : équipe technique identique (John Alton et Lou Forbes), sujets ne devant rien ni à la mode, ni aux contingences commerciales, typiquement américains (de Thornton Wilder à Bret Harte en passant par Melville) ou typiquement cosmopolites (**Shanghai Gesture, Le Journal d'une femme de chambre**), budget extrêmement réduit. On retrouve d'un film à l'autre les mêmes décors, les mêmes accessoires, les mêmes plantes vertes, mais Bogeaus sait admirablement se servir de ce manque de moyens, et le côté fauché de ses productions fait sans doute partie de leur charme.

BRACKETT Charles

Né le 26 nov. 1892 à Saratoga Springs, N. Y. Harvard Law School. Critique dramatique au « New Yorker ». Romancier : « Counsel of the Ungodly, Weekend, Last Infirmity, American Colony, Entirely Surrounded ». — 37 : scénariste : *Piccadilly Jim, Arise My Love, Hold Back the Dawn, Bluebeard's Eighth Wife, Ninotchka, Ball of Fire, The Major and the Minor, Five Graves to Cairo,* etc. (Co-producer de ces derniers films). — 44 : producer Paramount. — 51 : pr. Fox.



Arlene Dahl dans *Slightly Scarlet*, produit par Benedict Bogeaus, mis en scène par Allan Dwan.

Signalons que le roman qui lui est le plus cher, et qu'il a achevé pendant la guerre, « Wax », fut refusé par le « Saturday Evening Post », qui le jugeait trop osé.

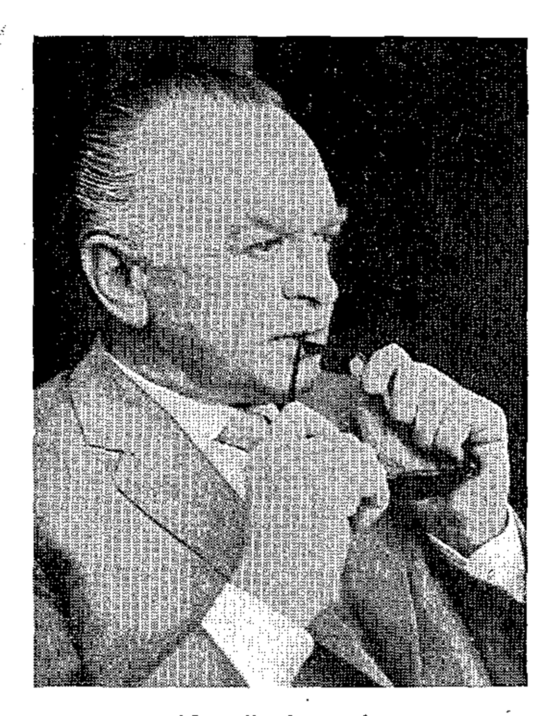
PRINCIPAUX FILMS :

44 : *The Uninvited* (Allen). — 45 : *The Lost Weekend* (Wilder). — 46 : *To Each His Own* (Leisen). — 48 : *The Emperor Waltz* (Wilder), *A Foreign Affair* (id.), *Miss Tatlock's Millions* (Haydn). — 50 : *Sunset Boulevard* (Wilder). — 51 : *The Mating Season* (Leisen), *The Model and the Marriage Broker* (Cukor). — 53 : *Niagara* (Hathaway), *Titanic* (Negulesco). — 54 : *Garden of Evil* (Hathaway), *A Woman's World* (Negulesco). — 55 : *The Virgin Queen* (Koster), *The Girl in the Red Velvet Swing* (Fleischer). — 56 : *The King and I* (W. Lang), *D-Day the Sixth of June* (Koster), *Teenage Rebel* (Goulding). — 57 : *The Wayward Bus* (Vicas). — 58 : *The Gift of Love* (Negulesco), *Ten North Frederick* (Dunne). — 59 : *The Remarkable Mr. Pennypacker* (Levin), *Blue Denim* (Dunne), *Journey to the Center of the Earth* (Levin). — 60 : *High Time* (Edwards). — 62 : *State Fair* (J. Ferrer).

Aussi roublard dans ses scénarios que dans ses productions, il ne manque pas, tel son ancien complice Wilder, d'habileté. Lui font malheureusement défaut et l'audace et le goût (ou l'audace du manque de goût).

BRONSTON Samuel

Né en Bessarabie (Roumanie). Sorbonne. Distributeur à Paris. Executive producer, Columbia. 43 : fonde Samuel Bronston Pictures. 52 : fonde Eternal Films, avec Sam Seidelmann. Prépare : *Paris 1900, La Révolution Française, Isabelle d'Espagne*, qu'il tournera sans doute dans les gigantesques studios qu'il a fait construire à Madrid.



S.B. : d'empire en pire.

PRINCIPAUX FILMS :

41 : *Martin Eden*. — 43 : *Jack London*. — 45 : *A Walk in the Sun* (Milestone). — 59 : *John Paul Jones* (Farrow). — 61 : *The King of Kings* (Ray), *El Cid* (A. Mann). — 63 : *55 Days at Peking* (Ray). — 64 : *The Fall of the Roman Empire* (Mann), *Circus World* (Hathaway).

Producteur de films à grand spectacle, ce Barnum du 7ᵉ art impose indéniablement son cachet à tous ses films, et gagnerait peut-être à lâcher un peu la bride à ses metteurs en scène.

BROWN Harry Joe

Né le 22 septembre 1893 à Pittsburgh (Pe.). Etudes à l'Université du Michigan et à celle de Syracuse. Monte des revues et des vaudevilles à New York. Débute dans le cinéma à Equity Pictures. Producer de différentes firmes (Warner, Fox, FBO, Universal, RKO). A produit pour la TV : « Mr. and Mrs. North, Adventures of the Falcon, Key Witness, Crossroads ». A fondé Ranown Prod. (cf. Randolph Scott).

PRINCIPAUX FILMS :

38 : *Alexander Ragtime's Band* (King). — 40 : *Johnny Apollo* (Hathaway). — 41 : *Western Union* (Lang). — 48 : *Coroner Creek* (Enright), *The Untamed Breed*. — 49 : *The Doolins of Oklahoma* (Douglas). — 50 : *Fortunes of Captain Blood, The Nevadan* (Douglas), *Stage to Tucson* (Murphy). — 51 : *The Lady and the Bandit, Santa Fe, Man in the Saddle* (de Toth). — 53 : *Hangman's Knot* (Huggins), *The Stranger Wore a Gun* (de Toth). — 55 : *Three Hours to Kill* (Werker), *Ten Wanted Men* (Humberstone), *A Lawless Street* (Jo Lewis). — 56 : *7th Cavalry* (id.). — 57 : *The Guns of Fort Petticoat* (Marshall), *The Tall T* (Boetticher), *Decision at Sundown* (id.). — 58 : *The Screaming Mimi* (Oswald), *Buchanan Rides Alone* (Boetticher), *Ride Lonesome* (id.). — 59 : *Comanche Station* (id.).

CHRISTIE Howard

Né le 16 septembre 1912 à Berkeley. 34 : débute dans l'industrie cinématographique. 36-40 : assistant réalisateur. 42-44 : associate producer. Il est l'un des principaux producers de l'Universal.

PRINCIPAUX FILMS :

51 : *Golden Horde*. — 52 : *Lost in Alaska*. — 53 : *Against All Flags* (Sherman), *Yankee Buccaneer, Seminole* (Boetticher), *Lone Hand, Back to God's Country* (Pevney). — 54 : *Yankee Pasha* (id.). — 55 : *Smoke Signal* (Hopper). — 56 : *Congo Crossing* (Pevney), *Away All Boats* (id.). — 57 : *Joe Dakota* (Bartlett), *I've Lived Before* (id.), *The Kettles On Old MacDonald's Farm*. — 59 : *No Name On the Bullet* (Arnold), *The Last of the Fast Guns* (Sherman).

COHN Harry

Né le 23 juillet 1891 à New York. 10 : travaille au département production de l'Universal. 17 : fonde Harry Cohn Inc. 18 : crée Jack & Harry Cohn Inc. Il commence par assurer la production de la série *Hallroom Boys*, puis devient en 24 vice-président de la Columbia. En 32, il en devient le président. Mort en 1957, durant le tournage de *The Garment Jungle*.

Plus important historiquement qu'artistiquement.

COOPER Merian C.

Né le 24 octobre 1893 à Jacksonville (Fla.). Etudes à la U.S. Naval Academy. Fait la première guerre mondiale comme capitaine dans l'infanterie de marine. Participe comme reporter à de nombreuses expéditions (Afrique, Inde, Perse). 26 : débute dans la production cinématographique avec Schoedsack. 47 : fonde Argosy Prod.; spécialisé dans la distribution des films de John Ford. 52 : directeur de la Cinerama Co. Il est le mari de Dorothy Jordan.

PRINCIPAUX FILMS :

26 : Grass (Cooper-Schoedsack). — 27 : *Chang* (id.). — 29 : *The Four Feathers* (Cooper - Schoedsack - Mendes), *Rango* (Cooper-Schoedsack). — 33 : *King Kong* (id.). — 35 : *She* (Pichel). — 38 : *The Toy Wife* (Thorpe). — 47 : *The Fugitive* (Ford). — 48 : *Fort Apache* (id.). — 49 : *Three Godfathers* (id.), *She Wore a Yellow Ribbon* (id.), *Mighty Joe Young* (Schoedsack). — 52 : *The Quiet Man* (Ford). — 56 : *The Searchers* (id.).

CUMMINGS Jack

Né à New Brunswick, Canada. Débute comme garçon de bureau, MGM. Puis assistant-director, producer de courts métrages. 34 : devient producer MGM. 59 : pr. Fox.

PRINCIPAUX FILMS :

35 : *The Winning Ticket* (Riesner). — 36 : *Born to Dance* (DelRuth). — 37 : *Broadway Melody of 1938* (id.). — 39 : *Honolulu* (Buzzell). — 40 : *Broadway Melody of 1940* (Taurog), *Go West* (Buzzell). — 42 : *Ship Ahoy* (Buzzell). — 43 : *I Dood It* (Minnelli). — 44 : *Bathing Beauty* (Sidney). — 47 : *Fiesta* (Thorpe). — 49 : *Neptune's Daughter* (Buzzell). — 50 : *Three Little Words* (Thorpe). — 51 : *Excuse My Dust* (Rowland). — 53 : *Sombrero* (N. Foster), *Give a Girl a Break* (Donen), *Kiss Me Kate* (Sidney). — 54 : *Seven Brides For Seven Brothers* (Donen), *The Last Time I Saw Paris* (Brooks). — 55 : *Many Rivers to Cross* (Rowland), *Interrupted Melody* (Bernhardt). — 56 : *The Teahouse of the August Moon* (Dan. Mann). — 59 : *The Blue Angel* (Dmytryk). — 60 : *Can-Can* (W. Lang). — 61 : *The Second Time Around* (V. Sherman). — 62 : *Bachelor Flat* (Tashlin).

Il eut son « heure de gloire » à la Metro, entre 43 et 55, mais en était-il seul responsable? Peu, si l'on en juge par ses derniers films.

DeGRUNWALD Anatole

Né le 25 décembre 1910 à Saint-Petersbourg, Russie. Caius College, Cambridge. Auteur dramatique : « Gentlemen's Relish, Bridge of Sighs ». Scénariste et co-producer de films anglais, depuis *French Without Tears* (40). Producer de nombreux films anglais : *Major Barbara, The Way to the Stars, The Queen of Spades, Innocents in Paris*, etc. 58 : pr. MGM en Angleterre.

PRINCIPAUX FILMS :

58 : *The Doctor's Dilemma* (Asquith). — 59 : *Libel* (id.). — 62 : *I Thank a Fool* (R. Stevens). — 63 : *Come Fly With Me* (Levin), *The V.I.P.s* (Asquith).

Symbolise ici le phénomène de la « production désertrice » — qui est d'ailleurs une assez ancienne tradition à la MGM.

DE ROCHEMONT Louis

Né le 13 janvier 1899 à Boston (Massachusetts). 17-23 : officier U.S. Navy. 23-27 : International Newsreel. 27-28 : directeur pour l'Europe de Pathe News. 28-34 : courts métrages Movietonews; producteur et monteur des séries : *Magic Carpet of Movietone, Adventures of a Newsreel Cameraman*. 34-43 : produit *The March of Time*. 43 : producer Fox. 49 : produit la série *The Earth and Its People*.

PRINCIPAUX FILMS :

40 : *The Ramparts We Watch* (De Rochemont). — 42 : *We Are the Marines* (id.). — 44 : *The Fighting Lady*. — 45 : *The House On 92nd Street* (Hathaway). — 46 : *13 Rue Madeleine* (Hathaway). — 47 : *Boomerang* (Kazan). — 49 : *Lost Boundaries* (Werker), *Follow Us* (Barnwell). — 51 : *The Whistle At Eaton Falls* (Siodmak). — 53 : *Martin Luther* (Pichel). — 55 : *Cinerama Holiday*. — 58 : *Windjammer* (De Rochemont). — 60 : *Man On a String* (de Toth). — 62 : *The Roman Spring of Mrs. Stone* (Quintero).

Il créa une esthétique « documentariste » qui connut un certain succès, et semble aujourd'hui bien ennuyeuse. Son influence sur le « thriller » fut malheureusement assez grande, trop conformiste pour être honnête. Depuis, expériences en tous genres et natures.

DEUTSCH Armand

Né le 25 janvier 1913 à Chicago. Etudes à l'Université de Chicago.

PRINCIPAUX FILMS :

49 : *Ambush* (Wood). — 50 : *Right Cross, Three Guys Named Mike* (Walters). — 51 : *Kind Lady, Girl in White*. — 52 : *Carbine Williams* (Thorpe). — 53 : *The Girl Who Had Everything*. — 54 : *Green Fire* (Marton). — 57 : *Slander* (Rowland), *Saddle the Wind* (Parrish).

Plus d'ambitions que de tenue.

DISNEY Walt

Né le 5 décembre 1901 à Chicago (Ill.). D'abord réalisateur de dessins animés *(Oswald* en 1927, *Mickey Mouse* en 1928, *Sillies Symphonies)*, puis ne fait plus que les produire *(Snow White and the Seven Dwarfs, Pinocchio, Dumbo, Fantasia, Bambi, Cinderella, Alice in Wonderland)*. Après avoir été distribué par UA puis RKO, il a fondé sa compagnie de distribution, Buena Vista, en 1953. En 1955, ouvre le Parc de Disneyland. Après une période « dessins animés » et une période « documentaires », il se spécialise actuellement dans la production de comédies puériles ou de films d'aventures. Nombreuses séries de ces deux genres à la TV, dont « John Slaughter » de Harry Keller.

PRINCIPAUX FILMS RECENTS :

54 : *20 000 Leagues Under the Seas* (Fleischer), *Rob Roy* (French). — 60 : *Swiss Family Robinson* (Annakin), *Pollyanna* (Swift), *The Absent-Minded Professor* (Stevenson). — 61 : *The Parent Trap, Babes in Toyland, Greyfriars Bobby*. — 62 : *Moon Pilot* (Neilson), *Bon Voyage* (id.), *Big Red, The Legend of Lobo, In Search of the Castaways* (Stevenson).

Il eut des accidents. Il lui arriva, à deux reprises, de produire des films intéressants. Cumule, plus que tout autre producteur, les « plus grosses recettes de tous les temps ». Son mythe est une bonne affaire.

EDENS Roger

Né le 9 novembre 1905 à Hillsboro (Texas). 33 : musical supervisor à la MGM. 40 : associé avec Arthur Freed dans la production de nombreux « musicals ». A composé les lyrics d'un grand nombre de films musicaux (cf. *Take Me Out to the Ball Game, On the Town, Good News, Ziegfeld Follies, Funny Face)*.

PRINCIPAUX FILMS :

46 : *The Harvey Girls* (Sidney). — 47 : *Good News* (Walters). — 52 : *The Band Wagon* (Minnelli). — 54 : *Deep in My Heart* (Donen). — 57 : *Funny Face* (Donen). — 62 : *Jumbo* (Walters). — 63 : *The Sound of Music* (Wise).

Principal collaborateur d'Arthur Freed, il a droit, à ce titre, à quelque estime. On lui doit, outre de très bonnes chansons, deux films importants de Donen.

Après Freed, avant Pasternak, n'a malheureusement pas persévéré dans la production indépendante (**Funny Face**).

ENGEL Samuel G.

Né le 29 décembre 1905 à Woodridge (New York). Assistant à la Warner, puis « lecteur ».

PRINCIPAUX FILMS :

46 : *My Darling Clementine* (Ford). — 47 : *Sitting Pretty* (W. Lang). — 48 : *Deep Waters* (King), *The Street With No Name* (Keighley). — 49 : *Come to the Stable* (Koster), *Mr. Belvedere Goes to College*. — 51 : *Rawhide* (Hathaway), *Red Skies of Montana* (Newman). — 52 : *The Frogmen* (Bacon). — 53 : *Belle On Their Toes* (Levin). — 55 : *A Man Called Peter* (Koster), *Daddy Long Legs* (Negulesco). —

56 : *Good Morning Miss Dove* (Koster). — 57 : *Bernardine* (Levin), *Boy On a Dolphin* (Negulesco). — 60 : *The Story of Ruth* (Koster). — 62 : *The Lion* (Cardiff).

Bon départ, puis enlisement dans les compromis et les poncifs de la Fox de Buddy Adler : Engel has no wings.

ENGLUND George

FILMS :

58 : *The World, the Flesh and the Devil* (Mac Dougall). — 63 : *The Ugly American* (Englund).

Siegel lui donna sa chance à la *Metro*. Représente admirablement une partie de la nouvelle génération des *producers* américains. Contrairement aux new-yorkais, il utilise des vedettes chevronnées (Brando) et s'attaque à des sujets bien élevés (la guerre atomique, la politique américaine au Moyen-Orient). Nous lui donnons rendez-vous pour notre prochain dictionnaire.

FRANKLIN Sidney

Né le 21 mars 1893 à San Francisco. 39 : devient producer.

PRINCIPAUX FILMS :

39 : *On Borrowed Time.* — 40 : *Waterloo Bridge* (Whale). — 42 : *Mrs. Miniver* (Wyler). — 44 : *Madame Curie* (LeRoy), *The White Cliffs of Dover* (Brown). — 48 : *Homecoming.* — 50 : *The Miniver Story.* — 53 : *The Story of Three Loves* (Reinhardt-Minnelli), *Young Bess* (Sidney).

Ne s'est jamais intéressé qu'au côté commercial du cinéma.

FREED Arthur

Né le 9 septembre 1894 à Charleston. Compositeur de nombreuses chansons à succès. 40 : devient producer MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

40 : *Strike Up the Band* (Berkeley). — 41 : *Lady Be Good, Ziegfeld Girl* (Leonard). — 42 : *For Me and My Gal* (Berkeley). — 43 : *Cabin in the Sky* (Minnelli), *Girl Crazy.* — 44 : *Meet Me in St. Louis* (Minnelli). — 45 : *The Clock* (id.), *Yolanda and the Thief* (id.). — 46 : *Ziegfeld Follies* (id.), *The Harvey Girls* (Sidney), *Any Number Can Play* (LeRoy). — 47 : *Good News* (Walters). — 48 : *Easter Parade* (id.), *Words and Music, The Pirate* (Minnelli), *Summer Holiday* (Mamoulian). — 49 : *The Barkleys of Broadway* (Walters), *Take Me Out to the Ball Game* (Berkeley), *On the Town* (Kelly-Donen). — 50 : *Annie Get Your Gun* (Sidney). — 51 : *Royal Wedding* (Donen), *Show Boat* (Sidney), *An American in Paris* (Minnelli). — 52 : *The Belle of New York* (Walters), *Singin' in the Rain* (Kelly-Donen). — 53 : *The Band Wagon* (Minnelli). — 54 : *Brigadoon* (id.). — 55 : *It's Always Fair Weather* (Kelly-Donen), *Kismet* (Minnelli). — 56 : *Invitation to the Dance* (Kelly). — 57 : *Silk Stockings* (Mamoulian). — 58 : *Gigi* (Minnelli). — 60 : *Bells Are Ringing* (id.), *The Subterraneans* (MacDougall). — 62 : *Light in the Piazza* (Green).

S'il fallait décerner un Oscar des producers, c'est à lui, sans doute, que nous le remettrions. La comédie musicale lui doit tout et donc, par là, le cinéma américain. Il lança Donen, Kelly, Minnelli, Sidney, Walters, et leur permit le meilleur d'eux-mêmes. Nul mieux *que lui ne* sut suivre à la lettre la devise de la *Metro-Goldwyn-Mayer* : **« Ars Gratia Artis ».**

GOETZ William

Né le 24 mars 1903 à New York. *Assistant producer* des films de Corinne Griffith. Production Department MGM, *Paramount*, Fox. 35 : vice-président Fox. 43 : président International Pictures. 46 : producer Universal. 54 : président William Goetz Productions. Gendre de Louis B. Mayer.

PRINCIPAUX FILMS :

55 : *The Man From Laramie* (Mann). — 56 : *Autumn Leaves* (Aldrich). — 57 : *Sayonara* (Logan). — 58 : *Me and the Colonel* (Glenville). — 59 : *They Came to Cordura* (Rossen). — 60 : *The Mountain Road* (Dan. Mann), *Song Without End* (Ch. Vidor-Cukor). — 61 : *Cry For Happy* (Marshall).

Une réussite : **The Man From Laramie.** Le reste... Célèbre pour avoir servi de sujet à Huston (qui lui fit faire : cocorico) lors d'une séance d'hypnotisme.

GOLDWYN Samuel

Né le 27 août 1884, à Varsovie, Pologne. Commerce de gants. New York, 13 : fonde avec Jesse L. Lasky (dont il épouse la sœur Blanche) et Cecil B. DeMille *la Lasky Feature Play Co.* qui devient ensuite Famous Players Lasky Corp. 18 : *fonde Goldwyn Pictures* Corp. — revendus en 24 à Metro Prods. *(Metro-Goldwyn-Mayer).* Depuis cette date, producteur indépendant. 27 : *copropriétaire* d'United Artists (jusqu'en déc. 40). Son fils Samuel Goldwyn Jr. est *comme lui,* devenu producteur *(The Proud Rebel,* etc.).

PRINCIPAUX FILMS :

17 : *The Squaw Man* (DeMille). — 25 : *The Dark Angel* (Fitzmaurice). — 32 : *Kid From Spain* (McCarey). — 34 : *Nana, Kid Millions.* — 35 : *The Wedding Night* (Vidor). — 36 : *Dodsworth* (Wyler). — 37 : *Dead End* (id.). — 38 : *The Adventures of Marco Polo* (Mayo), *The Goldwyn Follies* (Marshall). — 39 : *Wuthering Heights* (Wyler). — 40 : *The Westerner* (id.). — 41 : *The Little Foxes* (id.). — 42 : *The Pride of the Yankees* (Wood). — 43 : *The North Star* (Milestone). — 44 : *Up in Arms* (Nugent), *The Princess and the Pirate* (Butler). — 45 : *Wonder Man* (Humberstone). — 46 : *The Kid From Brooklyn* (McLeod), *The Best Years of Our Lives* (Wyler). — 47 : *The Secret Life of Walter Mitty* (Mc Leod), *The Bishop's Wife* (Koster). — 48 : *A Song Is Born* (Hawks), *Enchantment* (Reis). — 49 : *My Foolish Heart* (Robson). — 50 : *Our Very Own* (Miller), *Edge of Doom* (Robson). — 51 : *I Want You* (id.). — 52 : *Hans Christian Andersen* (Ch. Vidor). — 55 : *Guys and Dolls* (Mankiewicz). — 59 : *Porgy and Bess* (Preminger).

Le « producteur hollywoodien », au plus mauvais sens du terme. Ambitieux à contre-sens, commercial sans goût ni talent, il est responsable d'une série de *films aussi* académiques qu'ennuyeux, ou de comédies démodées avec Danny Kaye. Fort important historiquement, il semble *n'avoir rien compris à* l'évolution du cinéma, comme en témoignent les conditions de tournage de **Porgy and Bess.** On l'imagine lisant *Tolstoï et* Hugo en synopsis, collectionnant depuis trente ans avec passion de faux tableaux de maître, écoutant Liszt arrangé par Frank Loesser (cf. Budd Schulberg : « Le Désenchanté »).

GRAINGER James Edmund

Né le 1er octobre 1906 à New York. *Fordham University.* Vendeur de films. Studio executive. Assistant producer de nombreux films Fox, Universal, Warner, Republic. 50 : fonde Edmund Grainger Prods. distribuées par la RKO d'Howard Hughes; président de RKO Radio Pictures Org. 58 : pr. MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

35 : *Diamond Jim* (Sutherland). — 36 : *Sutter's Gold* (Cruze). — 37 : *The Road Back.* — 38 : *The Road to Reno.* — 40 : *Lady With Red Hair* (Bernhardt). — 41 : *Riders of the Purple Sage.* — 42 : *Flying Tigers* (Miller). — 47 : *The Fabulous Texan* (Ludwig). — 48 : *Wake of the Red Witch* (Ludwig). — 49 : *Sands of Iwo Jima* (Dwan). — 51 : *Flying Leathernecks* (Ray), *The Racket* (Cromwell). — 52 : *One Minute to Zero* (Garnett), *Blackbeard the Pirate* (Walsh). — 53 : *Split Second* (Powell), *Devil's Canyon, Second Chance* (Mate). — 54 : *The French Line* (Bacon). — 55 : *The Treasure of Pancho Villa* (G. Sherman). — 56 : *Great Day in the Morning* (Tourneur), *Bundle of Joy* (Taurog). — 58 : *The Sheepman* (Marshall), *Torpedo Run* (Pevney). — 59 : *Green Mansions* (M. Ferrer), *Never So Few* (J. Sturges). — 60 : *Home From the Hill* (Minnelli), *Cimarron* (Mann).

Producer aussi déplaisant moralement *qu'esthétiquement.* Il choisit bien ses metteurs en scène, mais leur donne des sujets médiocres. Contrairement à Bogeaus, le manque de *moyens* le paralyse. Tous ses films respirent l'économie et la respirent *mal* : décors horribles et immuables, transparences affreuses.

HARMON Sidney

Né le 31 avril 1907, à Poughkeepsie (New York). Etudes à l'Université de New York. Metteur en scène à Broadway (« Men in White, Robin Landing, Faraway Horses Section, Milky Way, Birthway, Blood Stream, Precedent »). Producteur et metteur en scène à la CBS Radio. 39 : à la tête de l'Hollywood Motion Picture Div. Overseas Section. 42-45 : chargé de production de Security Pictures Inc. Auteur de nombreux scénarios *(Talk of the Town, Man Crazy, Drums in the Deep South)*.

PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Man Crazy* (Lerner). — 55 : *The Big Combo* (Jo. Lewis). — 56 : *The Wild Party* (Horner). — 57 : *Men in War* (Mann). — 58 : *God's Little Acre* (id.), *Anna Lucasta* (Laven). — 59 : *Day of the Outlaw* (de Toth).

Cf. Philip Yordan.

HECHT Harold

Né le 1er juin 1907 à New York. Théâtre : assistant de Richard Boleslavsky. Chorégraphe : « Horsefeathers, She Done Him Wrong, Bottoms Up, etc. ». Agent littéraire. Fonde en 47 avec Burt Lancaster Norma-Productions, devenues Hecht-Lancaster Prods.

PRINCIPAUX FILMS :

50 : *The Flame and the Arrow* (Tourneur). — 51 : *Ten Tall Men* (Goldbeck-Parrish). — 52 : *First Time* (Tashlin), *The Crimson Pirate* (Siodmak). — 53 : *His Majesty O'Keefe* (Haskin). — 54 : *Apache* (Aldrich), *Vera Cruz* (id.). — 55 : *Marty* (Del. Mann), *The Kentuckian* (Lancaster). — 57 : *The Bachelor Party* (Del. Mann), *Sweet Smell of Success* (Mackendrick). — 58 : *Run Silent Run Deep* (Wise), *Separate Tables* (Del. Mann). — 59 : *The Devil's Disciple* (Hamilton). — 61 : *The Young Savages* (Frankenheimer). — 62 : *Taras Bulba* (Lee Thompson), *The Birdman of Alcatraz* (Frankenheimer).

A en juger par la filmographie, le plus important élément de l'association Hecht-Hill-Lancaster est, tout simplement, Lancaster. Mais nous serions injustes de ne pas créditer Harold Hecht et James Hill des qualités de « sérieux » dont témoigne leur production.

HELLINGER Mark

Né le 21 mars 1903, à New York. Mort le 21 décembre 1947. Travaille à Broadway avec Ziegfeld. Auteur de quelques scénarios *(Night Court, Broadway Bill, The Roaring Twenties)*.

PRINCIPAUX FILMS :

40 : *It All Came True* (Seiter), *Brother Orchid* (Bacon), *Torrid Zone*, *They Drive By Night* (Walsh). — 41 : *High Sierra* (id.), *Manpower* (id.), *Rise and Shine* (Dwan). — 42 : *Moontide* (Mayo), *Thank Your Lucky Star*, *The Time Between*. — 45 : *The Killers* (Siodmak). — 47 : *Brute Force* (Dassin). — 48 : *The Naked City* (Dassin).

« Un type bien», écrivit un jour Richard Brooks. Nous n'avons aucune raison de mettre sa parole en doute.

HILL James

Né le 1er août 1916, à Jeffersonville (Indiana). Etudes à l'Université de Washington. « Page boy » à la NBC. Scénariste pendant dix ans à la Metro. Travaille à la TV. Associé avec Harold Hecht et Burt Lancaster.

PRINCIPAUX FILMS :

54 : *Vera Cruz* (Aldrich). — 55 : *The Kentuckian* (Lancaster). — 56 : *Trapeze* (Reed). — 57 : *Sweet Smell of Success* (Mackendrick). — 59 : *The Unforgiven* (Huston).

Cf. Harold Hecht.

HORNBLOW Arthur Jr.

Né le 15 mars 1893, à New York. Dartmouth College, New York Law School. Auteur dramatique. Assistant régisseur. 26 : Samuel Goldwyn Prods., « supervisor ». 33 : Paramount, assistant producer, puis pr. 42 : MGM. 53 : vice-prés. Magna Theatre Corp.

PRINCIPAUX FILMS :

33 : *Pursuit of Happiness*. — 35 : *Mississippi*, *Ruggles of Red Gap* (Mc Carey). — 36 : *The Princess Comes Across* (Howard). — 37 : *Swing High Swing Low*, *Easy Living*, *High Wide and Handsome* (Mamoulian). — 39 : *Man About Town*, *The Cat and the Canary*. — 41 : *Nothing But the Truth*, *Hold Back the Dawn* (Leisen), *I Wanted Wings* (id.). — 42 : *The Major and the Minor* (Wilder). — 43 : *The Heavenly Body* (Hall). — 44 : *Gaslight* (Cukor). — 45 : *Weekend at the Waldorf* (Leonard). — 47 : *Desire Me* (Cukor), *The Hucksters* (Conway), *Cass Timberlane* (Sidney). — 50 : *The Asphalt Jungle* (Huston). — 52 : *Million Dollar Mermaid* (LeRoy). — 53 : *Remains to Be Seen* (Weis). — 55 : *Oklahoma !* (Zinnemann). — 57 : *Witness for the Prosecution* (Wilder). — 62 : *The War Lover* (P. Leacock).

De personnalité point, de talent guère plus. Cet Hornblow manque d'air comme dirait Horatio.

HOUSEMAN John

Né le 22 septembre 1902 en Roumanie. Clifton College. 23 : Argentine, exportateur de blé. 25 : U.S., Canada, journalisme, traductions de pièces allemandes et françaises. 32 : producteur de théâtre : « Four Saints in Three Acts ». Metteur en scène théâtre. « Valley Forge, Panic », au Theatre Guild. 37 : Fonde avec Orson Welles le Mercury Theatre ; met en scène « Julius Caesar, Native Son ». Co-auteur de « Woodrow Wilson » (sur scène, « In Time to Come »). Ecrit des émissions radio pour Helen Hayes. 41-42 : executive Selznick Prod. 42-43 : OWI, chef des émissions d'outre-mer. 44 : producer associé : *Jane Eyre*. Mises en scène, New York : « Lute Song » (48), « King Lear » (50). Produit à la TV les séries « The Seven Lively Arts » et « Playhouse 90 ».

PRINCIPAUX FILMS :

45 : *Miss Susie Slagle's*, *The Unseen* (Allen). — 46 : *The Blue Dahlia* (Marshall). — 48 : *Letter From an Unknown Woman* (Ophuls), *They Live By Night* (Ray). — 50 : *The Company She Keeps*. — 51 : *On Dangerous Ground* (Ray). — 52 : *Holiday For Sinners*, *The Bad and the Beautiful* (Minnelli). — 53 : *Julius Caesar* (Mankiewicz). — 54 : *Executive Suite* (Wise), *Her Twelve Men* (Leonard). — 55 : *Moonfleet* (Lang), *The Cobweb* (Minnelli). — 56 : *Lust For Life* (id.). — 62 : *All Fall Down* (Frankenheimer), *Two Weeks in Another Town* (Minnelli). — 63 : *In the Cool of the Day* (R. Stevens).

Le plus intellectuel de tous les producers américains. Rien ne l'effraie, ni la tragédie shakespearienne, ni le drame psychanalytique, tout lui réussit ou presque : mais il sait bien s'entourer (pour d'autres détails, cf. entretien Jane Fonda).

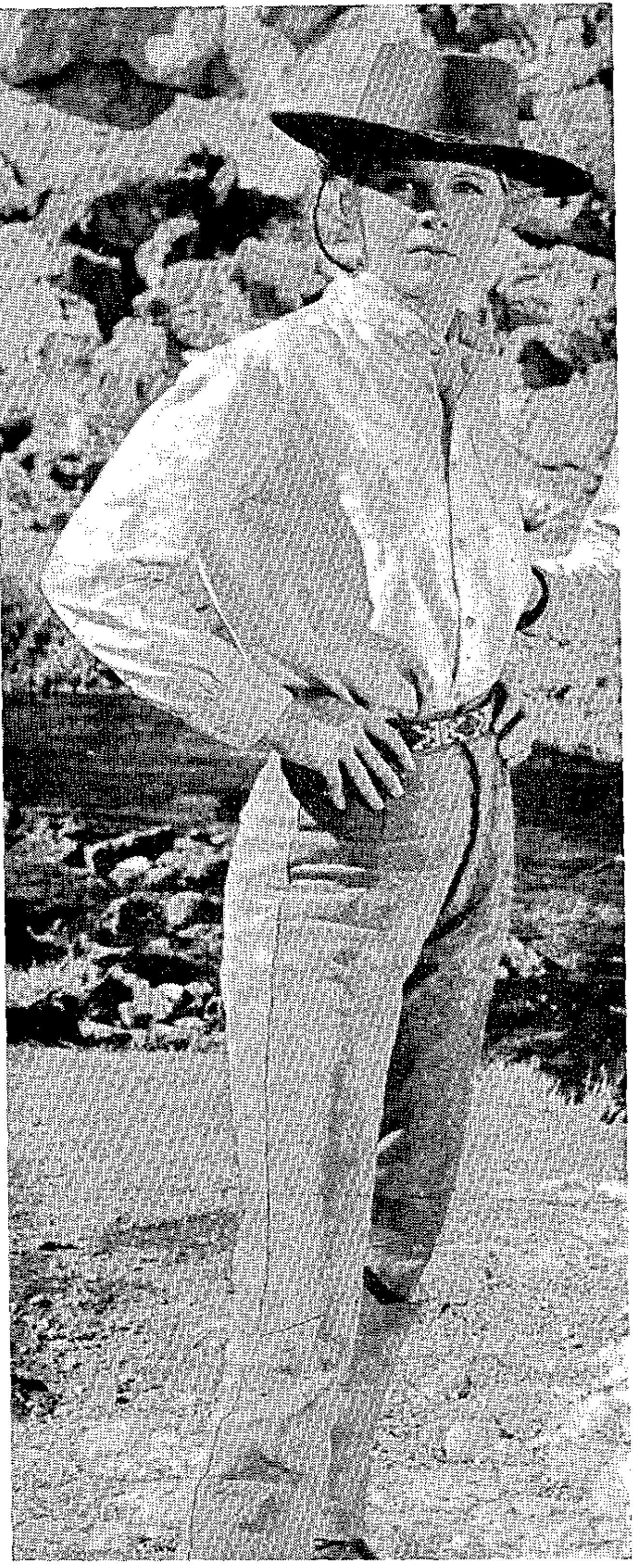
HUGHES Howard

Né le 24 décembre 1905 à Houston (Texas). Etudes à la Thachar School. Passionné d'aéronautique, il pulvérise en 35, 36 et 37 des records d'aviation. En 38, il obtient le fabuleux Round-the-World Record. 48 : il achète la RKO à Atlas Co. Devient alors Président de la Radio Keith Orpheum, qu'il mène à sa perte en même temps que sa firme aéronautique (spécialiste de prototypes invendus). Sa femme Jean Peters voit sa carrière brisée par lui ; mais Jane Russell lui doit sa célébrité. Producer depuis 27, il est activement recherché par la police américaine pour fraude fiscale.

PRINCIPAUX FILMS :

27 : *Arabian Nights*. — 28 : *The Racket*. — 30 : *Hell's Angels* (Hughes). — 31 : *Front Page* (Milestone), *Scarface* (Hawks). — 44 : *The Outlaw* (Hughes-Hawks). — 49 : *Sky Devils*. — 51 : *The Racket* (Cromwell), *His Kind of Woman* (Farrow), *Jet Pilot* (Sternberg), *Double Dynamite* (Cummings). — 52 : *The Las Vegas Story* (Stevenson), *Macao* (Sternberg), *Montana Belle* (Dwan). — 53 : *The French Line* (Bacon). — 55 : *Underwater* (J. Sturges), *Son of Sinbad* (Tetzlaff).

Semble sortir d'un film d'Orson Welles ; il devint surtout célèbre par divers exploits extra-cinématographiques, où femmes et avions faisaient plus ou moins bon ménage. Si ses derniers films, toujours placés sous le signe de l'obsession érotique, furent pourtant bien décevants, on lui doit quelques titres fulgurants, où il glissa une part de l'anti-conformisme qui dicta sa vie et sa conduite



HUNTER Ross

Né un 6 mai à Cleveland, Ohio. Western *Reserve University.* 38-43 : professeur. 44-46 : acteur, Columbia (*Ever Since Venus, A Guy a Girl and a Pal, Bandit of Sherwood Forest,* etc.) ; puis de nouveau professeur. Théâtre : production et mise en scène. Cinéma : « dialogue director ». 50-51 : producer associé, Universal. 51 : pr. *Universal.*

PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Take Me to Town* (Sirk), *All I Desire* (id.), *Tumbleweed.* — 54 : *Taza Son of Cochise* (Sirk), *Magnificent Obsession* (id.), *Naked Alibi* (Hopper), *The Yellow Mountain.* — 55 : *Captain Lightfoot* (Sirk), *One Desire* (Hopper), *All That Heaven Allows* (Sirk), *The Spoilers* (Hibbs). — 56 : *There's Always Tomorrow* (Sirk), *Battle Hymn* (id.). — 57 : *Tammy and the Bachelor* (Pevney), *Interlude* (Sirk), *My Man Godfrey* (Koster). — 58 : *This Happy Feeling* (Edwards), *The Restless Years* (Kautner). — 59 : *Stranger in My Arms* (id.), *Imitation of Life* (Sirk), *Pillow Talk* (Gordon). — 60 : *Portrait in Black* (id.), *Midnight Lace* (Miller). — 61 : *Tammy Tell Me True* (Keller), *Flower Drum Song* (Koster), *Back Street* (Miller). — 62 : *If a Man Answers* (Levin). — 63 : *The Thrill of It All* (Jewison), *The Chalk Garden* (Neame).

Tous ses films, mélos chatoyants, comédies féminines, valent exactement ce que valent leurs metteurs en scène. Un Sirk les transfigure, un David Miller en révèle le caractère faussement luxueux et horriblement conformiste. L'un des grands responsables de la disparition des petits westerns *et* des petits policiers Universal, remplacés par de sinistres bluettes.

JOHNSON Nunnally

Né le 5 décembre 1897 à Colombus (*S. Car.*). Journaliste et écrivain. N'est pas le producer de tous les films qu'il a réalisés. Auteur de nombreux scénarios (*The Road to Glory, Slave Ship, Prisoner of Shark Island, The Rose of Washington Square, The Grapes of Wrath, Jesse James, I Was an Adventuress, Tobacco Road, The Keys of the Kingdom, The Mudlark,* etc.).

PRINCIPAUX FILMS :

43 : *Holy Matrimony, The Pied Piper, Roxie Hart, The Moon Is Down.* — 44 : *Woman in the Window* (Lang), *Casanova Brown.* — 48 : *The Senator Was Indiscreet.* — 50 : *Three Came Home* (Negulesco), *The Gunfighter* (King). — 51 : *The Desert Fox* (Hathaway). — 52 : *Phone Call From a Stranger* (Negulesco),

Diane Varsi : après dix films, rompit avec la Fox, ses producers, *Hollywood* — et rentra chez elle.

We're Not Married (Goulding). — 53 : *My Cousin Rachel* (Koster), *How to Marry a Millionaire* (Negulesco). — 54 : *The Black Widow* (Johnson). — 55 : *How to Be Very Very Popular* (id.). — 57 : *The Three Faces of Eve* (id.), *Oh Men Oh Women* (id). — 59 : *The Man Who Understood Women* (id.).

Bon scénariste, producteur médiocre, metteur en scène nul.

JUROW Martin

Né à New York. Associé de MCA, William Morris ; fonde les G & E Productions ; puis, avec Richard A. Shepherd, les Jurow-Shepherd Prods.

PRINCIPAUX FILMS :

59 : *The Hanging Tree* (Daves), *The Fugitive Kind* (Lumet). — 61 : *Breakfast at Tiffany's* (Edwards), *Love in a Goldfish Bowl* (Sher).

Ambition à peine née, parfois gagnée.

KATZMAN Sam

Né le 7 juillet 1901 à New York. 24-31 : travaille à la Fox, à la First National et à la Cosmopolitan. Il créa la série des *Jungle Jim*, ce qui lui valut les surnoms de « Gorilla » et de « Jungle Sam Katzman ».

PRINCIPAUX FILMS (choix restreint) :

43 : *Spotlight Scandals.* — 44 : *Voodoo Man.* — 46 : *Freddie Steps Out.* — 51 : *Last of the Buccaneers.* — 52 : *The Golden Hawk* (Salkow), *California Conquest, Brave Warrior.* — 53 : *Siren of Bagdad* (Quine). — 56 : *Rock Around the Clock* (Sears), *Earth vs. the Flying Saucers* (id.), *Rumble On the Docks, The Werewolf.* — 57 : *Don't Knock the Rock* (Sears), *Utah Blaine* (id.), *The Man Who Turned to Stone* (Kardos), *Zombies of Mora-Tau* (Cahn), *The Giant Claw* (Sears), *Calypso Heat Wave* (id.), *The Night the World Exploded* (id.), *The Tiajuana Story* (Kardos), *Escape From San Quentin* (Sears). — 58 : *Crash Landing* (id.), *Going Steady* (id.), *The World Was His Jury* (id.), *Life Begins at 17* (Dreifuss). — 59 : *The Last Blitzkrieg* (id.), *Juke Box Rhythm* (id.), *The Flying Fontaines* (G. Sherman). — 60 : *The Enemy General* (id.), *The Wizard of Bagdad* (id.), — 61 : *The Pirates of Tortuga* (R. Webb). — 62 : *Don't Knock the Twist* (Rudolph), *Let's Twist Again.*

Mérite d'être cité comme le plus prolifique de tous les producers. Ses films (science-fiction, policier, western) battent, dit-on, tous les records de rapidité de tournage, de modicité de budget et de nullité artistique. Les socio-musicologues se passionneront pour son étude de l'évolution des danses modernes, de **Rock Around the Clock** à **Hootenanny Hoot,** en passant par **Calypso Heat Wave** et **Don't Knock the Twist,** sans oublier l'étourdissant **Mambo Boom.** Nous attendons, avec impatience, mais sans beaucoup d'espoir, **Don't Knock the Shake-It-Baby.**

KAY Gordon

Né le 6 septembre 1916 à Montréal (Canada). Etudes au Williams College. 46 : associate producer à la Republic. 55 : producer à l'Universal.

PRINCIPAUX FILMS :

57 : *Man Afraid* (Keller), *Quantez* (id.). — 58 : *Twilight For the Gods* (Pevney), *Day of the Bad Man* (Keller), *Voice in the Mirror* (id.), *The Saga of Hemp Brown* (Carlson). — 60 : *Hell Bent For Leather* (G. Sherman), *Seven Ways From Sundown* (Keller). — 61 : *Posse From Hell* (Coleman). — 62 : *Six Black Horses* (Keller).

Presque tous les films qu'il produit bénéficient de sujets intéressants mais, curieusement, rares sont les réussites (**Quantez**). C'est le sous-Zugsmith de l'Universal.

KOHLMAR Fred

Né à New York. Travaille pendant sept ans avec Sam Goldwyn. 39 : débute comme producer. Actuellement producer à la Columbia.

PRINCIPAUX FILMS :

45 : *That Night in Rio.* — 46 : *The Glass Key* (Heisler). — 47 : *The Late George Apley* (Mankiewicz), *The Ghost and Mrs. Muir* (id.), *Kiss of Death* (Hathaway). — 50 : *When Willie Comes Marching Home* (Ford). — 51 : *You're in the Navy Now* (Hathaway), *Elopement.* — 53 : *It Should Happen to You* (Cukor). — 54 : *Phffft* (Robson). — 55 : *Three Stripes in the Sun* (Murphy), *My Sister Eileen* (Quine), *Picnic* (Logan). — 56 : *The Solid Gold Cadillac* (Quine). — 57 : *Full of Life* (id.), *Pal Joey* (Sidney). — 58 : *Gunman's Walk* (Karlson). — 59 : *The Last Angry Man* (Dan. Mann). — 62 : *The Notorious Landlady* (Quine).

Producer fort sympathique, surtout connu pour son association avec Richard Quine. Nous n'enverrons jamais Kohlmar au diable.

KRAMER Stanley

Né le 29 septembre 1913 à New York. Etudes à la De Witt High School et à la New York University. 33 : employé au research dépt. de la MGM. Monteur. Casting Director. 49-55 : producer à la Columbia.

PRINCIPAUX FILMS :

42 : *The Moon and Six Pence* (Lewin). — 47 : *So This Is New York* (Fleischer). — 49 : *Home of the Brave* (Robson), *Champion* (id.). — 50 : The Men (Zinnemann). — 51 : *Cyrano de Bergerac* (M. Gordon). — 52 : *High Noon* (Zinnemann), *Death of a Salesman* (Benedek), *The Sniper* (Dmytryk), *The Happy Time* (Fleischer), *My Six Convicts* (Fregonese), *The Wild One* (Benedek). — 53 : *Member of the Wedding* (Zinnemann). — 54 : *The Caine Mutiny* (Dmytryk). — 55 : *Not As a Stranger* (Kramer). — 57 : *The Pride and the Passion* (id.). — 58 : *The Defiant Ones* (id.). — 59 : *On the Beach* (id.). — 60 : *Inherit the Wind* (id.). — 61 : *Judgment at Nuremberg* (id.). — 62 : *Pressure Point* (Cornfield), *A Child Is Waiting* (Cassavetes). — 63 : *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (Kramer).

Cf. entretien.

KRASNA Norman

Né le 7 novembre 1909 à Corona (Long Island). Etudes aux Universités de New York et de Columbia. Délaisse le droit pour la critique cinématographique et théâtrale. Travaille au département publicité de la Warner. Auteur de nombreux scénarios (*Hollywood Speaks, The Richiest Girl in the World, Fury, Small Miracle, Bachelor Mother, Mr. and Mrs. Smith, It Started With Eve, Princess O'Rourke, Manhattan Fury, Dear Ruth, The Big Hangover, White Christmas, Bundle of Joy, Let's Make Love, My Geisha,* etc.). Fonde en 50 la Wald-Krasna Prod. et, en 56, la Monovale Prod.

PRINCIPAUX FILMS :

37 : *The Big City.* — 41 : *The Devil and Miss Jones.* — 56 : *The Ambassador's Daughter* (Krasna). — 58 : *Indiscreet* (Donen). — 60 : Who Was That *Lady* (Sidney).

Scénariste envahissant et producteur médiocre, il impose un style où triomphe le théâtre filmé.

LAEMMLE Carl

Né le 17 janvier 1867 à Laupheim (Allemagne). Mort le 24 septembre 1939 aux Etats-Unis. 84 : émigre aux Etats-Unis. Le 24 juin 1906, il ouvre à Chicago son premier cinéma. 09 : fonde International Motion Pictures. 12 : crée, avec R.H. Cochrane, P.A. Powers et Charles Baumann, l'Universal. Après avoir obtenu son plus beau succès financier avec *All Quiet On the Western Front,* il se retira en 36 du monde cinématographique.

LANDAU Ely A.

Né le 20 janvier 1920 à New York. 48 : travaille avec le producteur Ray Nelson. 49 : metteur en scène à la TV (Moss Associates). 50 : dirige Emil Mogul Co. 51 : fonde Ely Landau Inc. 56 : organise NTA Film Network. 57 : président de la National Telefilm Associates Inc. Produisit à la TV : « Juno and the Peacock, Waltz of the Toreadors, Tiger at the Gates, The Cherry Orchard, Don Juan in Hell, Medea, Rashomon, The Iceman Cometh ».

FILMS :

61 : *Long Day's Journey Into Night* (Lumet). — 63 : *The Fool Killer, The Pawnbroker* (Lumet).

Très ambitieux et, semble-t-il, assez libéral avec ses metteurs en scène, il a inauguré aux Etats-Unis une nouvelle formule de production-

distribution dont les résultats seront importants pour l'avenir du cinéma « new-yorkais ».

LASKY Jesse L.

Né le 13 septembre 1880 à San Francisco. Mort le 13 janvier 1958 à Beverly Hills (Los Angeles). Participe à la « ruée vers l'or » du Klondike, puis devient journaliste. 13 : fonde avec Cecil B. DeMille et Samuel Goldwyn la Jesse L. Lasky Feature Play Co. Président de Famous Players jusqu'en 32. Contrôle, par ailleurs, la production de la *Paramount*. 32 : *organise la Jesse* L. Lasky Pr. 35 : président de la Pickford-Lasky Pr. 41 : producer à la Warner. 50 : passe à la Metro.



Jeune pionnier, vieux rentier.

PRINCIPAUX FILMS :

15 : *The Squaw Man* (DeMille). — 33 : *Berkeley Square*. — 36 : *One Rainy Afternoon*. — 37 : *Music For Madame*. — 40 : *Sergeant York* (Hawks). — 43 : *The Adventures of Mark Twain*. — 45 : *Rhapsody in Blue* (Rapper). — 46 : *Without Reservation*. — 48 : *The Miracle of Bells*. — 51 : *The Great Caruso* (Thorpe).

LESSER Sol

Né le *17 février 1890 à Spokane* (Washington). Etudes à San Francisco. Il fonde le West Coast Theatre Inc.

PRINCIPAUX FILMS :

32 : *Thunder Over Mexico (Que Viva Mexico)*. — 33-63 : 18 « *Tarzan* ». — 36-38 : série de films pour George O'Brien, *The Dude Ranger* (Cline), *When a Man Is a Man* (id.), *Hard Rock Harrigan* (Howard). — 39 : *Our Town*. — 39-41 : série de films pour Bobby Breen, *Let's Sing Again* (Neumann), *Way Down South* (Vorhaus). — 41 : *That Uncertain Feeling* (Lubitsch). — 43 : *Stage Door Canteen*. — 47 : *The Red House* (Daves). — 53 : *Vice Squad, Kon Tiki.*

Très connu pour ses Tarzan RKO. Utilise, paraît-il, des stock-shots de **Que Viva Mexico** dans tous ses films, bien que dans ***Uncertain Feeling...***

LEWTON Val

Né le 7 mai 1904, à Yalta. A sept ans, il est conduit aux Etats-Unis par sa mère, qui était la sœur d'Alla Nazimova. Etudes à la Columbia University. « Story editor » de David O. Selznick (e.a. : *Taras Bulba)*, puis co-réalisateur des séquences d'action de *A Tale of Two Cities*, avec Tourneur ; enfin producer à la RKO. Le 14 mars 1951, alors qu'il venait de signer un contrat avec Kramer, il meurt d'une crise cardiaque.

FILMS :

42 : *Cat People* (Tourneur). — 43 : *I Walked With a Zombie* (id.), *The Leopard Man* (id.), *The Seventh Victim* (Robson), *The Ghost Ship* (Robson). — 44 : *The Curse of the Cat People* (Fritsch-Wise), *Youth Runs Wild* (Robson), *Mademoiselle Fifi* (Wise). — 45 : *The Body Snatcher* (id.), *Isle of the Dead* (Robson). — 46 : *Bedlam* (id.). — 49 : *My Own True Love* (Bennett). — 50 : *Please Believe Me* (Taurog). — 51 : *Apache Drums* (Fregonese).

Très coté, tenu en général comme le modèle du producteur intelligent, il reste pour les cinéphiles français un mystère, qui susbistera tant que l'on nous cachera ses films.

MacGOWAN A. Kenneth

Né le 30 novembre 1888, à Winthrop (Mass.). Mort le 27 avril 1963. Etudes à Harvard. Critique dramatique du « New York Globe ». D'abord producteur de théâtre, *il devient, en 32, producer* à Hollywood. 32-35 : producer à la RKO. 34 : produit le premier court métrage en Technicolor. 35-44 : producer à la Fox.

PRINCIPAUX FILMS :

32 : *The Penguin Pool Murder* (Archainbaud). — 33 : *Double Harness* (Cromwell), *Little Women* (Cukor). — 34 : *Murder On the Blackboard* (Archainbaud), *La Cucaracha* (Corrigan). — 35 : *Enchanted April* (Beaumont), *Becky Sharp* (Mamoulian), *Jalna* (Cromwell). — 36 : *Half Angel* (Lanfield), *Sins of Man* (Brower), *To Mary With Love* (Cromwell), *Lloyds of London* (King). — 38 : *Four Men and a Prayer* (Ford), *Kentucky Moonshine* (Butler), *In Old Chicago* (King). — 39 : *The Story of Alexander Graham Bell* (Cummings), *The Return of the Cisco Kid* (Leeds), *Young Mr. Lincoln* (Ford), *Stanley and Livingstone* (King). — 40 : *Star Dust* (W. Lang), *The Return of Frank James* (F. Lang), *Brigham Young* (Hathaway). — 41 : *Hudson's Bay* (Pichel), *The Great American Broadcast* (Mayo), *Man Hunt* (Lang), *Belle Starr* (Cummings). — 44 : *Lifeboat* (Hitchcock), *Jane Eyre* (Stevenson). — 47 : *Easy Come Easy Go* (Farrow).

Intéressant producer Fox. Nombreuses réussites, sous le contrôle de Zanuck.

MAYER Louis B.

Né *le 4 juillet 1885 en Allemagne*. Etudes à New Brunswick (U.S.A.). Débute dans la carrière cinématographique en achetant une petite salle à Haverhill (Mass.). Fonde avec Nat Gordon le Gordon-Mayer Circuit. Crée *la Louis* B. Mayer Prod. Fusionne avec la Metro Pictures Co. pour fonder la Metro-Goldwyn-Mayer. Jusqu'en 51, date à laquelle il confia la MGM à Dore Schary, il fut à la tête de la Metro. Mort en 57.

Son importance fut considérable, surtout à l'époque du cinéma muet. Il « découvrit » Clarence Brown, Fleming, Niblo, Conway, Van Dyke, Boleslawski et King Vidor ; fit venir aux Etats-Unis Sjöström, Stiller, Lu*bitsch ; crée le « star system »* et fut à l'origine des carrières fabuleuses de Garbo, Joan Crawford, Norma Shearer, Tracy, Gable et Valentino. Durant de longues années, fut président de la M.P.A.A. *Un symbole.*

MELCHER Martin

Né le 1er août 1915, à North Adams (Mass.). Travaille à la Standard Oil. Agent de publicité. 38 : fait partie de la Miles Artists Agency, puis devient le manager des Andrew Sisters. 48 : forme, avec Dick Dorso, Century Artists. 51 : épouse Doris Day. 52 : fonde avec elle Arwin Prod. Ne produit que les films de sa femme.

PRINCIPAUX FILMS :

58 : *The Tunnel of Love* (Kelly). — 59 : *It Happened to Jane* (Quine), *Pillow Talk* (M. Gordon). — 60 : *Please Don't Eat the Daisies* (Walters), *Midnight Lace* (Miller). — 62 : *Lover Come Back* (Dan. Mann), *That Touch of Mink* (id.), *Jumbo* (Walters).

Le chantre de la ménagère américaine, l'apôtre du matriarcat, le barde du conformisme stérilisé, bref Monsieur Day.

MILLAR Stuart

Inconnu, jusqu'à présent, des index américains.

PRINCIPAUX FILMS :

57 : *The Young Stranger* (Frankenheimer). — 58 : *Stage Struck* (Lumet). — 61 : *The Young Doctors* (Karlson). — 63 : *I Could Go On Singing* (Neame).

MIRISCH Walter M.

Né le 8 novembre 1921 à New York. Etudes à l'Université du Wisconsin. 43 : Harvard. 45 : travaille à la Monogram. 51 : passe à la direction des Allied Artists. 57 : fonde la Mirisch Co. et devient l'un des membres les plus importants de la Seven Arts.

PRINCIPAUX FILMS :

47 : *Fall Guy.* — 48 : *Bomba the Jungle Boy.* — 50 : *The Hidden City, Bomba On Panther Island, The Lost Volcano, Country Fair.* — 51 : *Elephant Stampede, Cavalry Scout, Flight to Mars, The Lion Hunters.* — 55 : *Wichita* (Tourneur), *The Warrior.* — 56 : *The First Texan* (Haskin), *The Oklahoman* (Lyon), *The Tall Stranger.* — 58 : *Man of the West* (Mann), *Fort Massacre* (Newman). — 59 : *Cast a Long Shadow* (Carr), *The Gunfight at Dodge City* (Newman). — 60 : *The Magnificent Seven* (J. Sturges). — 61 : *By Love Possessed* (id.), *West Side Story* (Wise-Robbins). — 62 : *Town Without Pity* (Reinhardt), *Two For the See-Saw* (Wise), *The Children's Hour* (Wyler). — 63 : *The Great Escape* (Sturges), *Kid Galahad* (Karlson), *Toys in the Attic* (Roy Hill), *Stolen Hours* (Petrie).

Avant de devenir l'un des plus grands noms de la production, commença par des westerns médiocres, mais déjà prétentieux. Tous ses films sont d'énormes succès, tant commerciaux que de prestige : il ne fait d'ailleurs appel qu'à des metteurs en scène chevronnés et habiles (Wise, Wilder, Sturges).

PAL George

Né un premier février à Cegled (Hongrie). 40 : part pour les Etats-Unis. 43 : le premier, découvre un procédé permettant de filmer en même temps êtres humains et modèles réduits. 46 : réalise des films d'animation pour la Shell Oil. Il est le créateur des « Puppetoons » que l'on a pu voir dans deux de ses longs métrages *(Tom Thumb, The Wonderful World of the Brothers Grimm).* Actuellement producteur à la MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

50: *Destination Moon* (Pichel). — 51 : *When Worlds Collide* (Mate). — 53 : *Houdini* (Marshall), *War of the Worlds* (Haskin). — 54 : *Naked Jungle* (id.). — 55 : *Conquest of Space* (id.). — 58 : *Tom Thumb* (Pal). — 60 : *Time Machine* (id.). — 61 : *Atlantis the Lost Continent* (id.). — 62 : *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (Pal-Levin). — 63 : *Seven Faces of Dr. Lao* (Pal).

Ce prince des effets spéciaux, ce maître des trucages se spécialisa dans le documentaire fantastique, mais ennuyeux. Passant derrière la caméra, il abandonna la science pour la fiction et, à défauts de qualités majeures, fit preuve d'un goût agréable dans le choix de ses actrices, d'Yvette Mimieux à Barbara Eden.

PANAMA Norman

Né le 21 avril 1914 à Chicago (Illinois). Etudes à l'Université de Chicago. 39 : travaille à la radio avec Bob Hope, Phil Baker et Rudy Vallee. Scénariste depuis 42 *(My Favorite Blonde, Happy Go Lucky, Road to Utopia, Monsieur Beaucaire, Return of October).* Son nom est inséparable depuis plusieurs années de celui de Melvin Frank avec lequel il produit, écrit et, souvent, réalise ses propres films.

PRINCIPAUX FILMS :

48 : *Mr. Blandings Builds His Dreamhouse* (Potter). — 50 : *The Reformer and the Redhead.* — 51 : *Strictly Dishonorable, Callaway Went Thataway, Above and Beyond* (Frank-Panama). — 55 : *White Christmas* (Curtiz), *Knock On Wood* (Panama). — 56 : *That Certain Feeling* (id.), *The Court Jester* (Panama-Frank). — 59 : *The Trap* (Panama), *The Jayhawkers* (Frank), *Li'l Abner* (id.). — 60 : *The Facts of Life* (id.). — 62 : *The Road to Hong Kong* (Panama).

Il est à Melvin Frank ce que Perlberg est à Seaton.



Pal l'as du truc.

PASTERNAK Joe

Né le 17 septembre 1901 à Szilagysomlyo (Hongrie). 23 : assistant à la Paramount. 26 : assistant à l'Universal. 30 : produit à Berlin des films pour Universal. 36 : réalise des films à Vienne et à Budapest. 37 : retourne aux Etats-Unis. Depuis plus de vingt ans, producer pour MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

30 : *Zwei Menschen, Grosse Sehnsucht, Unter falsche Flagge.* — 31 : *Die unsichtbare Front.* — 33 : *Skandal in Buda-*

pest, Csibi. — 34 : *Frühlingsparade.* — 35 : *Kleine Mutti, Katharine.* — 37 : *Three Smart Girls.* — 38 : *Youth Takes a Fling.* — 39 : *Three Smart Girls Grow Up, Destry Rides Again* (Marshall). — 40 : *Seven Sinners* (Garnett), *A Little Bit of Heaven.* — 41 : *It Started With Eve, The Flame of New Orleans* (Clair). — 42 : *Tuliptime.* — 44 : *Thousands Cheer* (Sidney), *Two Girls and a Sailor* (Thorpe). — 45 : *Anchors Aweigh* (Sidney). — 46 : *Holiday in Mexico* (id.). — 47 : *This Time For Keeps* (Thorpe), *Unfinished Dance* (Koster). — 48 : *On an Island With You* (Thorpe), *A Date With Judy* (id.). — 50 : *Nancy Goes to Rio, Summer Stock* (Walters), *Toast of New Orleans* (Taurog). — 51 : *The Great Caruso* (Thorpe), *Rich Young and Pretty* (Taurog). — 52 : *Merry Widow* (Bernhardt). — 53 : *Latin Lovers, Easy to Love* (Walters). — 54 : *Flame and the Flesh* (Brooks), *The Student Prince* (Thorpe), *Athena* (id.). — 55 : *Hit the Deck* (Rowland), *Love Me Or Leave Me* (Ch. Vidor). — 56 : *Meet Me in Las Vegas* (Rowland), *The Opposite Sex* (Miller). — 57 : *Ten Thousand Bedrooms* (Thorpe), *This Could Be the Night* (Wise). — 58 : *Party Girl* (Ray). — 59 : *Ask Any Girl* (Walters). — 60 : *Please Don't Eat the Daisies* (id.), *Where the Boys Are* (Levin). — 62 : *The Horizontal Lieutenant* (Thorpe), *Jumbo* (Walters). — 63 : *The Courtship of Eddie's Father* (Minnelli).

C'est la Rétro-Goldwyn-Mayer, côté cœur. Il y a chez lui une dualité perpétuelle : le sous-Arthur Freed *se heurte au sous-Billie Rose.*

PERLBERG William

Né un 22 octobre à New York. Etudes à la Cornell University. 28-33 : travaille à la direction : (branche de la côte ouest) de la William Morris Agency. Devient ensuite l'adjoint de Harry Cohn à la Columbia. Depuis quelques années, il est inséparable de son vieil ami, le réalisateur George Seaton.

PRINCIPAUX FILMS :

39 : *Golden Boy* (Mamoulian). — 42 : *Son of Fury* (Cromwell). — 44 : *Song of Bernadette* (King). — 47 : *Miracle On 34th. Street* (Seaton), *Forever Amber* (Preminger), *Shocks Miss Pilgrim.* — 48 : *Escape* (Mankiewicz), *Apartment For Peggy.* — 49 : *The Forbidden Street, It Happens Every Thursday, Slattery's Hurricane* (de Toth). — 50 : *For Heaven's Sake, The Big Lift* (Seaton), *Wabash Avenue, I'll Get By.* — 51 : *Rhubarb.* — 52 : *Anything Can Happen.* — 53 : *Little Boy Lost* (Seaton). — 54 : *The Bridges at Toko-Ri* (Robson). — 55 :*The Country Girl* (Seaton). — 56 : *The Proud and the Profane* (id.). — 57 : *The Tin Star* (Mann). — 58 : *Teacher's Pet* (Seaton). — 59 : *But Not For Me* (W. Lang). — 60 : *The Rat Race* (Mulligan). — 61 : *The Pleasure of His Company* (Seaton). — 62 : *The Counterfeit Traitor* (id.).

Il représente tristement une certaine « qualité américaine », incarnée par son complice et metteur en scène attitré le funèbre Seaton.

PINE William Hoy

Né à Los Angeles le 15 février 1896. Reporter, agent de publicité, turfiste, travaille pour le cirque Ringling. En 1935, entre à la Paramount, devient producer associé de DeMille *(The Plainsman).* 1940 : rencontre Thomas et s'associe à lui.

FILMS :

Cf. William C. Thomas.

RACKIN Martin Lee

Né le 31 juillet 1918, à New York. Travaille à *l'International News Service* et à King Features. 42 : auteur de plusieurs émissions de radio. Scénariste d'un grand nombre de films *(Air Raid Wardens, Marine Raiders, Riff Staff, Fighter Squadron, Desperate, Close-Up, Distant Drums, Fighting Father Dunne, Three Secrets, The Enforcer, The Stooge, The Clown, Long John Silver, Sailor Beware, Hell On Frisco Bay, Santiago, The Big Land, North to Alaska).* 60 : directeur de la production Paramount.

PRINCIPAUX FILMS :

56 : *Top Secret Affair* (Potter). — 57 : *The Helen Morgan Story* (Curtiz), *The Deep Six* (Mate). — 58 : *Darby's Rangers* (Wellman), *Fort Dobbs* (Douglas). — 59 : *The Horse Soldiers* (Ford).

Aussi bon scénariste que producteur.



Randolph Scott, producer et acteur de *The Tall T* (Budd Boetticher).

ROSENBERG Aaron

Né à New York le 26 août 1912. Etudes à la Fairfax High School (Los Angeles) et à l'University of Southern California. 34-42 : assistant à la Fox. 42-46 : officier de marine. A partir de 46, il est assistant à l'Universal, puis producer.

PRINCIPAUX FILMS :

50 : *Johnny Stool Pigeon, Outside the Wall, Air Cadet, Cattle Drive, The Iron Man* (Pevney), *Here Come the Nelsons, Winchester 73* (Mann). — 52 : *Bend of the River* (id.), *The World in His Arms* (Walsh), *Red Ball Express* (Boetticher), *Gunsmoke, Thunder Bay* (Mann), *Man From the Alamo* (Boetticher), *All American.* — 53 : *Wings of the Hawk* (Boetticher), *The Glenn Miller Story* (Mann), *Saskatchewan* (Walsh). — 54 : *The Far Country* (Mann), *Six Bridges to Cross* (Pevney), *Man Without a Star* (Vidor). — 55 : *The Shrike* (Ferrer), *Foxfire* (Pevney), *The Benny Goodman Story* (Daves). — 56 : *To Hell and Back* (Hibbs), *Backlash* (J. Sturges), *The World in My Corner, Walk the Proud Land* (Hibbs). — 57 : *Four Girls in Town* (Sher), *Joe Butterfly* (Hibbs), *Night Passage* (Neilson). — 58 : *The Badlanders* (Daves). — 59 : *Never Steal Anything Small* (Lederer), *It Started With a Kiss* (Marshall). — 60 : *Go Naked in the World* (MacDougall). — 62 : *Mutiny On the Bounty* (Milestone). — 63 : *Faith Is the Hunter* (Nelson), *Shock Treatment* (Sanders).

Aux dires de Boetticher, c'est l'un des meilleurs producers américains, ce que nous croyons volontiers. Il est à la base de l'association Mann-Chase-Stewart et fit beaucoup pour le western, de **Winchester 73** à **Man Without a Star.** Semble malheusement avoir abandonné ce genre. Please Aaron, Go West.

SAVILLE Victor

Né en 1897 à Birmingham (G.-B.). D'abord directeur de salle. 20 : entre à la Gaumont British. 36 : rejoint Alexander Korda comme producteur associé. 37 : part pour Hollywood où il devient producer (et metteur en scène) pour la MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

35 : *Dark Journey* (Saville). — 38 : *The Citadel* (Vidor), *Goodbye Mr. Chips* (Wood). — 40 : *Bitter Sweet, Earl of Chicago* (Thorpe), *The Mortal Storm* (Borzage). — 41 : *A Woman's Face* (Cukor), *Smilin' Through* (Borzage), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Fleming). — 42 : *White Cargo* (Thorpe), *Keeper of the Flame* (Cukor). — 46 : *The Green Years* (Saville), *Green Dolphin Street, If Winter Comes.* — 49 : *Conspirators.* — 51 : *Kim* (Saville). — 55 : *Kiss Me Deadly* (Aldrich). — 61 : *Loss of Innocence* (Gilliat).

Producteur assez éclectique. Plusieurs réussites, dont **Keeper of the Flame,** l'un des films les plus étranges de Cukor. Il fut le premier à acheter les droits des Mickey Spillane, mais, n'ayant droit en tant qu'étranger qu'à un nombre limité de réalisations il en fit signer plusieurs par d'obscurs tâcherons comme Harry Essex, qu'il supervisa de plus ou moins haut.

SCHARY Dore

Né le 31 août 1905 à Newark (New Jersey). Scénariste à la Metro et à Vanguard Films. 47 : producer à la RKO. 48 : producer à la MGM, dont il supervise alors toute la production. Scénariste de talent.

PRINCIPAUX FILMS :

45 : *Spiral Staircase* (Siodmak). — 47 : *Farmer's Daughter, The Bachelor and the Bobby-Soxer, Crossfire* (Dmytryk). — 48 : *Boy With Green Hair* (Losey). — 50 : *Battleground* (Wellman). — 52 : *Westward the Women* (id.). — 53 : *Plymouth Adventure* (Brown). — 55 : *Bad Day at Black Rock* (Sturges), *Trial* (Robson). — 56 : *The Last Hunt* (Brooks), *The Swan* (Ch. Vidor). — 57 : *Designing Woman* (Minnelli). — 59 : *Lonely Hearts* (Donehue). — 60 : *Sunrise at Campobello* (id.).

Joua un rôle capital à la RKO, où il fit mettre en chantier nombre de films importants. Le reste de ses productions est inégal, mais courageux. (Opinion de William Wellman : « Schary gives the quietest and wickedest goose in town. »)

SCHNEE Charles

Né le 6 août 1916 à Bridgeport (Conn.). 36 : études à Yale, puis à la Yale Law School. Il est l'un des meilleurs scénaristes américains *(Red River, They Live By Night, Scene of Crime, The Next Voice You Hear, Born to Be Bad, The Furies, The Bad and the Beautiful, Butterfield 8, The Crowded Sky, Two Weeks in Another Town).*

PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Jeopardy* (J. Sturges), *Torch Song* (Walters). — 55 : *The Prodigal* (Thorpe), *Trial* (Robson). — 57 : *The Wings of Eagles* (Ford), *House of Numbers* (Rouse), *Until They Sail* (Wise).

Producer Metro difficile à cerner, sans doute plus important et mieux inspiré comme scénariste.

SCHULBERG Budd Wilson

Né le 27 mars 1914 à New York. Fils du célèbre producteur des années 30, B.-P. Schulberg. Etudes au Darmouth College. 31 : travaille au département publicité de la Paramount. Auteur de plusieurs scénarios *(A Star Is Born, Little Orphan Annie, Winter Carnival, City Without Men, Weekend For Three, On the Waterfront)* et de quelques best-sellers (« Le Désenchanté, Qu'est-ce qui fait courir Sammy ?, Knock Out, Sur les quais »). 56 : fonde avec son frère Stuart une compagnie productrice. Scénariste des deux films qu'il a produits.

FILMS :

57 : *A Face in the Crowd* (Kazan). — 58 : *Wind Across the Everglades* (Ray).

Il fit plus courir les foules par ses livres que par ses films. On a boudé Budd et c'est dommage, car les deux films qu'on lui doit sont, dans des directions différentes, ambitieux et remarquables. Tous deux démystifiaient violemment deux traditions très populaires aux Etats-Unis, d'où leur insuccès.

SCOTT Randolph

Né Randolph Crane le 23 janvier 1903 à Orange Country (Virginia). Etudes à l'Université de Caroline du Nord. Débute au cinéma dans *The Lone Cowboy* (1931). Fonde avec Harry Joe Brown la Ranown Prod. (RANdolph Scott-Harry Joe BrOWN).

PRINCIPAUX FILMS :

55 : *Ten Wanted Men* (Humberstone), *A Lawless Street* (Jo. Lewis). — 57 : *The Tall T* (Boetticher), *Decision at Sundown* (id.). — 58 : *Buchanan Rides Alone* (id.), *Ride Lonesome* (id.). — 59 : *Comanche Station* (id.).

Retiré, momentanément nous l'espérons, des affaires cinématographiques, Scott produisit un grand nombre de westerns dans lesquels il incarnait indifféremment, et avec la même impassibilité, nordiste, sudiste, shérif ou rénégat, et qui portent tous son « Brand » (tournage en extérieurs, nombreuses péripéties, humour flegmatique, bagarres et « stunts » très bien réglés, distribution soigneusement choisie, et, semble-t-il, grande liberté laissée au metteur en scène). Les meilleurs (Bœtticher) lui doivent leurs meilleurs films, les médiocres leurs moins mauvais.

SELZNICK David O.

Né le 10 mai 1902 à Pittsburgh. Après avoir, en vain, essayé de former une maison d'édition avec Arthur Brentano Jr., il devient lecteur en 26 à la MGM. 28 : assistant de B.-P. Schulberg. 32 : producer à la RKO. 33 : producer à la MGM. 36 : fonde Selznick International Pictures. Il est le mari de Jennifer Jones. Dans *The Bad and the Beautiful* de Minnelli, c'est, paraît-il, en partie lui qui est personnifié par Kirk Douglas.

PRINCIPAUX FILMS :

28 : *Spoilers of the West, White Shadows in the South Seas* (Flaherty-Van Dyke). — 32 : *What Price Hollywood* (Cukor), *A Bill of Divorcement* (id.), *Our Betters* (id.), *The Animal Kingdom, Bird of Paradise* (Vidor), *Topaze.* — 33 : *Dinner at Eight* (Cukor), *Night Flight, Dancing Lady.* — 34 : *Viva Villa* (Hawks-Conway), *Manhattan Melodrama, Little Women* (Cukor). — 35 : *David Copperfield* (id.), *Anna Karenina* (Brown), *A Tale of Two Cities.* — 36 : *Little Lord Fauntleroy* (Cromwell), *The Garden of Allah* (Boleslawski). — 37 :

A Star Is Born (Wellman), *Nothing Sacred* (id.), *The Prisoner of Zenda* (Cromwell). — *38 : The Adventures of Tom Sawyer.* — 39 : *Intermezzo, Gone With the Wind* (Fleming-Wood-Cukor), *Rebecca* (Hitchcock). — 43 : *Claudia, Jane Eyre* (Stevenson). — 44 : *The Keys of the Kingdom* (Stahl), *Since You Went Away* (Cromwell), *I'll Be Seeing You.* — 46 : *The Spiral Staircase* (Siodmak), *Spellbound* (Hitchcock), *Notorious* (id.). — *47 : The Farmer's Daughter, The Bachelor and the Bobby Soxer, Duel in the Sun* (Vidor). — 48 : *The Paradine Case* (Hitchcock), *Portrait of Jenny* (Dieterle). — 50 : *The Third Man* (Reed). — 52 : *The Wild Heart (Gone to Earth,* Powell-Pressburger). — 53 : *Stazione Termini.* — 57 : *A Farewell to Arms* (C. Vidor).

Libre à chacun de l'aimer ou le détester, mais il faut reconnaître qu'il est un grand « producer ». Il a la réputation de brimer ses metteurs en scène mais, quand les résultats sont **Rebecca, Spellbound, Paradine Case** ou **Duel in the Sun,** on peut difficilement le lui reprocher. Son désir de « high quality » fut paradoxalement ambitieux (**Portrait of Jenny**) et académique (**Intermezzo**). On lui doit, d'autre part, Jennifer Jones.

SIEGEL Sol C.

Né le 30 mars 1903 à New York (Commerce High School, Columbia University). 34 : reporter au « New York *Herald Tribune* ». *Devient producer* à Republic Pictures (on lui doit Gene Autry). 46 : passe à la Fox. 55 : producer à la MGM. 58 : vice-président « in charge » de la MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

44 : *Kiss and Tell.* — 46 : *Blue Skies* (Heisler). — 47 : *Welcome Stranger.* — 49 : *House of Strangers* (Mankiewicz), *A Letter to Three Wives* (id.). — 50 : *Panic in the Streets* (Kazan). — 51 : *Fourteen Hours* (Hathaway). — 52 : *Dream Boat* (Binyon), *What Price Glory* (Ford). — 53 : *Call Me Madam* (W. Lang), *Gentlemen Prefer Blondes* (Hawks). — 54 : *Broken Lance* (Dmytryk), *Three Coins in the Fountain* (Negulesco), *There's No Business Like Show Business* (W. Lang). — 55 : *High Society* (Walters). — 57 : *Man On Fire* (MacDougall), *Les Girls* (Cukor). — 58 : *Merry Andrew* (Kidd), *Some Came Running* (Minnelli). — 59 : *The World the Flesh and the Devil* (MacDougall). — 60 : *Home From the Hill* (Minnelli).

Ou le « musical » contre le drame social : match nul du meilleur et du pire.

SKOURAS Spyros P.

Né le 28 mars 1893 à Skourohorion (Grèce). Emigre, très jeune, aux Etats-Unis. Débute dans la carrière cinématographique comme propriétaire d'un cinéma qu'il achète avec l'aide de ses deux frères, Charles et George. Travaille ensuite à la Warner, puis à la Paramount. 31 : supervise la chaîne de distribution de la Fox. Depuis avril 42, à la tête de la Fox. Son fils Plato est producer à la Fox. A été contraint, devant le passif de la Fox, de démissionner de son poste en 1962.



Skouras : l'executive exécuté.

SPERLING Milton

Né le 6 juillet 1912. Expéditionnaire à Paramount Newsreels. Garçon de courses à la Paramount. 31 : secrétaire de David O. Selznick. 32 : « script clerk » à United Artists. Secrétaire de Darryl F. Zanuck, puis de Hal B. Wallis. Associate producer d'Edward Small. Il fait la guerre comme capitaine dans les U.S. Marines. Gendre de Jack Warner.

PRINCIPAUX FILMS :

46 : *Cloak and Dagger* (Lang). — 47 : *Pursued* (Walsh). — 50 : *Three Secrets* (Wise). — 51 : *The Enforcer* (Windust-Walsh), *Distant Drums* (Walsh). — 52 : *Retreat Hell.* — 53 : *Blowing Wild* (Fregonese). — 55 : *The Court-Martial of Billy Mitchell* (Preminger). — 56 : *Top Secret Affair* (Potter). — 58 : *Marjorie Morningstar* (Rapper). — 60 : *The Rise and Fall of Legs Diamond* (Boetticher), *The Bramble Brush* (Petrie). — 62 : *Merrill's Marauders* (Fuller).

Les metteurs en scène (Boetticher, Fuller) se plaignent de lui; cependant, il leur a fait faire, sinon leur meilleur film, du moins leurs excellents. Est-ce hasard? Palmarès en tout cas.

SPIEGEL Sam

Né le 11 novembre 1903 à Jaroslaw (Pologne). Etudes à l'Université de Vienne. — 30-33 : producer à l'Universal, Berlin. — 33-37 : producer en Europe. 40 : part pour les Etats-Unis. Il y devient producer sous le nom de S.P. Eagle, nom qu'il garde jusqu'en 54. 49 : fonde avec John Huston Horizons Pictures.

PRINCIPAUX FILMS :

41 : *Tales of Manhattan* (Duvivier). — 49 : *The Stranger* (Welles), *We Were Strangers* (Huston). — 52 : *The African Queen* (id.). — 54 : *On the Waterfront* (Kazan). — 57 : *The Strange One* (Garfein), *The Bridge On the River Kwai* (Lean). — 59 : *Suddenly Last Summer* (Mankiewicz). — 63 : *Lawrence of Arabia* (Lean).

Le seul producteur, avec Benedict Bogeaus, à être resté complètement indépendant et, sans doute à cause de cela, l'un des plus cotés. Les grands sujets font courir Sammy, qui prétend être entièrement responsable de ses films et, en effet, collabore activement tant au scénario qu'à la mise en scène. Celle-ci, cependant, porte parfois la marque (quand *marque il y a*) *du réalisateur.*

STROSS Raymond

Né le 22 mai 1916 à Leeds (Grande-Bretagne). Etudes à Abington (Oxford). 33 : débute dans l'industrie cinématographique. 38 : *executive producer* à Sound City.

PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Rough Shoot (Shoot First,* Parrish). — 57 : *An Alligator Named Daisy* (Lee Thompson), *As Long They're Happy* (id.). — 58 : *The Flesh Is Weak* (Chaffey). — 59 : *The Angry Hills* (Aldrich). — 60 : *The Night Fighters* (Garnett). — 61 : *The Mark* (Green).

Producteur entièrement anglais, utilisant souvent des metteurs en scène américains. (Cf. DeGrunwald.)

SUSSKIND David

Inconnu, jusqu'à présent, des index américains.

PRINCIPAUX FILMS :

56 : *A Man Is Ten Feet Tall* (ex-*Edge of the City,* Ritt). — 61 : *A Raisin in the Sun* (Petrie). — 62 : *Requiem For a Heavyweight* (Nelson).

C'est le producteur NV. Son ambition n'a d'égale que son incapacité à choisir le metteur en scène adéquat.

SWOPE Jr. Herbert Bayard

Né le 30 novembre 1915 à New York. Etudes à Princeton. 36-37 : reporter au « New York *Herald Tribune* ». 38 : travaille à la CBS. 41-46 : fait la

guerre dans l'U.S. Navy. 46 : travaille à la CBS TV. 49 : assistant à la NBC. A produit à la TV : les séries de Robert Montgomery, « Sylvania, Fu Manchu », les séries de Martin Manulis, « Many Loves of Dobbie Gillis, Five Fingers ». Depuis 58, il est executive producer de la 20th Fox TV.

PRINCIPAUX FILMS :

56 : *Hilda Crane* (Dunne), *Three Brave Men* (id.), *The True Story of Jesse James* (Ray). — 58 : *The Bravados* (King), *The Fiend Who Walked the West* (Douglas).

THALBERG Irving

Né le 30 mai 1899 à Brooklyn. Mort le 14 septembre 1936. Débute comme garçon de bureau à l'Universal. Secrétaire de Carl Laemmle, associate producer à l'Universal, il passe à la Metro en 24, et en devient le vice-président (Mayer étant à la tête de la firme).

Son importance et sa carrière se confondent hélas avec celles de Mayer. Responsable du remontage de plusieurs films de Stroheim. Mari de Norma Shearer, qu'il tenta d'imposer. Responsable également des moments les moins burlesques des films des Marx. Une réputation à détruire. (S'il est encore nécessaire).

THOMAS William C.

Né le 11 août 1903 à Los Angeles. Etudes à l'Université de Californie. Travaille au service publicité de la Columbia. Scénariste à la Paramount et à la RKO. 36 : fonde, avec William H. Pine, Pine-Thomas Prod. Tous ses films sont donc coproduits par Pine.

PRINCIPAUX FILMS :

45 : *Tokyo Rose, Follow That Woman, Scared Stiff.* — 46 : *Hot Cargo, Swamp Fire, People Are Funny.* — 47 : *Big Town, Danger Street, Fear in the Night, Jungle Flight, Seven Were Saved, I Cover Big Town, Adventure Island, Big Town After Dark.* — 48 : *Waterfront at Midnight, Speeds to Spare, Shaggy, Mr. Reckless, Caged Fury, Big Town Scandal, Albuquerque* (Enright), *Disaster, Dynamite.* — 49 : *El Paso* (Foster), *Special Agent, Manhandled* (Foster), *Captain China* (id.). — 50 : *The Eagle and the Hawk* (id.). — 51 : *Crosswinds* (id.), *Hong Kong* (id.), *The Lawless* (Losey). — 52 : *Blazing Forest* (Ludwig), *Caribbean* (id). — 53 : *The Vanquished* (id.), *Jamaica Run, Sangaree* (Ludwig). — 54 : *Jivaro* (id.). — 55 : *Hell's Island* (Karlson), *Run For Cover* (Ray), *Far Horizons* (Mate), *Lucy Gallant* (Parrish).

Spécialiste du film d'aventures exotiques avec, vedettes interchangeables, Rhonda Fleming, Gail Russell et Arlene Dahl, toujours mises en scène par Ludwig ou Lewis R. Foster. Au milieu de ces agréables séries B, trois films ambitieux : **Lucy Gallant** et surtout **Lawless** et **Run For Cover**.

TODD Michael

Né le 22 juin 1907 à Minneapolis. Mort dans un accident d'avion le 21 mars 1958. Produit depuis 36 d'innombrables shows à Broadway. 45 : fonde, avec Lowell Thomas, Thomas-Todd Prod. 53 : fonde, avec Joseph M. Schenck, la Magna Co. Todd. Mettait au point au moment de sa mort un nouveau procédé : l'Odorama (Smell-O-Vision), que son fils utilise dans *Scent of Mystery* (1960). Mari d'Elizabeth Taylor au moment de sa mort, son nom reste lié au procédé TODD American Optical.

FILM :

56 : *Around the World in Eighty Days* (Anderson).

Cette notice relèverait plus de « Paris-Match » que des CAHIERS DU CINEMA.

VEILLER Anthony

Né le 23 juin 1903 à New York. Etudes au collège d'Antioch. 23-25 : journaliste à Londres. 25-29 : metteur en scène de théâtre. 30 : rejoint la RKO. 34 : passe à la Paramount. 35-38 : retourne à la RKO. 39-40 : et repasse à la Paramount. 41 : travaille à la MGM. 48 : passe à la Warner. Scénariste de nombreux films *(Assignment in Brittany, Her Cardboard Lover, State of the Union, The Killers, Monkey On My Back, Timbuktu)*. A la TV, il est producer supervisor de « Tugboat Annie ».

PRINCIPAUX FILMS :

50 : *Backfire, Chain Lightning* (Heisler), *Dallas* (id.), *Colorado Territory* (Walsh). — 51 : *Along the Great Divide* (id.), *Force of Arms* (Curtiz), *Red Planet Mars* (Horner). — 55 : *That Lady* (Young).

Un des nombreux producers auxquels la Warner Bros tenait lieu de talent. Vu son activité de scénariste, on hésite à lui attribuer la responsabilité des bons films qu'il produisit.

WALD Jerry

Né le 16 septembre 1911 à Brooklyn. Son père était commis-voyageur. Etudes à la James Madison High School (Brooklyn) et à la New York University. Columnist féroce, il débute au cinéma comme scénariste *(Living On Velvet, Sing Me a Love Song, Hollywood Hotel, Hard to Get, Going Places, Naughty But Nice, The Roaring Twenties, They Drive By Night)*. Devient « executive producer » de la Warner, puis de la Columbia, où son rôle est capital. Il passe ensuite à la Fox.

PRINCIPAUX FILMS :

41 : *Navy Blues* (Bacon). — 42 : *Across the Pacific* (Huston), *Desperate Journey* (Walsh). — 43 : *Casablanca* (Curtiz), *Background to Danger* (Walsh). — 44 : *Destination Tokyo* (Daves), *The Very Thought of You* (Daves). — 45 : *Objective Burma* (Walsh), *Pride of the Marines* (Daves), *Mildred Pierce* (Curtiz). — 46 : *Humoresque* (Negulesco). — 47 : *Possessed* (Bernhardt), *Dark Passage* (Daves). — 48 : *To the Victor* (Daves), *Key Largo* (Huston), *Johnny Belinda* (Negulesco). — 49 : *One Sunday Afternoon* (Walsh), *Flamingo Road* (Curtiz), *Task Force* (Daves). — 50 : *Young Man With a Horn* (Curtiz), *Caged* (Cromwell), *The Breaking Point* (Curtiz). — 51 : *Storm Warning* (Heisler). — 52 : *Clash By Night* (Lang), *The Lusty Men* (Ray). — 53 : *From Here to Eternity* (Zinnemann), *The Big Heat* (Lang), *Gun Fury* (Walsh). — 54 : *It Should Happen to You* (Cukor), *Pushover* (Quine), *Human Desire* (Lang). — 55 : *The Long Gray Line* (Ford), *My Sister Eileen* (Quine), *The Queen Bee* (MacDougall). — 56 : *The Last Frontier* (Mann), *Picnic* (Logan), *Jubal* (Daves), *The Eddie Duchin Story* (Sidney). — 57 : *An Affair to Remember* (McCarey), *Peyton Place* (Robson), *Kiss Them For Me* (Donen). — 59 : *The Best of Everything* (Negulesco), *Hound Dog Man* (Siegel), *Beloved Infidel* (King). — 60 : *Let's Make Love* (Cukor). — 62 : *Hemingway's Adventures of a Young Man* (Ritt). — 63 : *The Stripper* (Schaffner).

Contrairement à « Films in Review », il est permis de préférer sa première période (Warner, RKO, Columbia) à sa deuxième (Fox), où il se spécialisa tristement dans l'édulcoration systématique de romans célèbres. Il personnifie admirablement Hollywood, son évolution, ses qualités, ses défauts, jamais plus grand que quand il n'avait aucun « message » à délivrer.

WALLIS Hal B.

Né le 14 septembre 1899 à Chicago (Illinois). 22 : entre dans l'industrie cinématographique, travaille au département publicité de la Warner. 44 : fonde Hal Wallis Prod. Ses derniers films sont tous distribués par la Paramount, dont il est l'un des plus fidèles producteurs.

PRINCIPAUX FILMS :

30 : *Little Caesar* (LeRoy). — 32 : *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (id.). — 35 : *The Story of Louis Pasteur* (Dieterle), *A Midsummer Night's Dream.* — 36 : *Green Pastures* (Keighley), *The Life of Emile Zola* (Dieterle). — 38 : *Jezebel* (Wyler), *The Adventures of Robin Hood* (Curtiz-Keighley). — 39 : *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Curtiz). — 40 : *All This and Heaven Too* (Litvak). — 41 : *The Sea Hawk* (Curtiz). — 43 : *Yankee Doodle Dandy* (id.). — 44 : *Casablanca* (id.). — 45 : *The Affairs of Susan.* — 47 : *Saratoga Trunk* (Wood), *Desert Fury, I Walk Alone, The Perfect Marriage.* — 48 : *So Evil My Love, Sorry Wrong Number* (Litvak), *The Accused.* — 49 : *My Friend Irma, Rope of Sand, Paid in Full, Thelma Jordan* (Siodmak). — 50 : *September Affair, My Friend Irma Goes West, The Furies* (Mann), *Dark City.* — 51 : *Red Mountain* (Dieterle), *That's My Boy, Sailor Beware* (Walker), *Peking Express* (Dieterle). — 53 : *Come Back Little Sheba* (Da. Mann). — 54 : *About Mrs. Leslie.* — 55 : *The Rose Tattoo* (Da. Mann), *Artists and Models* (Tash-

lin). — 56 : *Hollywood Or Bust* (id.), *The Rainmaker* (Anthony). — 57 : *Gunfight at the O.K. Corral* (J. Sturges), *Loving You* (Kanter), *Wild Is the Wind* (Cukor). — 58 : *Hot Spell* (Da. Mann), *King Creole* (Curtiz). — 59 : *Rock-A-Bye Baby* (Tashlin), *Last Train From Gun Hill* (Sturges). — 60 : *Don't Give Up the Ship* (Taurog), *Career* (Anthony). — 61 : *Visit to a Small Planet* (Taurog), *G.I. Blues* (id.). — 62 : *Girls, Girls, Girls* (id.).



Wallis in Wonderland : pas de merveilles.

La montagne ne venant pas à lui, il décida d'aller à la montagne et devint, par la force des choses, le plus prolifique producer de la Paramount. Aussi médiocre dans la prétention (**The Rose Tattoo**) que dans le commerce (Presley), il représente, hélas, l'Hollywood d'aujourd'hui qui travaillera plutôt avec Daniel Mann et Norman Taurog qu'avec Stuart Heisler et Arthur Penn.

WANGER Walter

Né le 11 juillet 1894 à San Francisco. Producteur de théâtre à Londres et à New York. Producer en chef de la Paramount, puis producer à la Metro et vice-président de la Columbia. 39-44 : président de la MPAA. 45 : organise la Sierra Prod. 46 : organise la Diana Prod. 51 : producer pour Allied Artists-Monogram. Il est le mari de Joan Bennett.

PRINCIPAUX FILMS :

32 : *Washington, Merry-Go-Round*. — 33 : *Queen Christina* (Mamoulian). — 35 : *Shanghai*. — 36 : *The Trail of the Lonesome Pine*. — 38 : *You Only Live Once* (Lang). — 39 : *Stagecoach* (Ford). — 40 : *Foreign Correspondent* (Hitchcock), *The Long Voyage Home* (Ford). — 41 : *Sundown* (Hathaway). — 45 : *Scarlet Street* (Lang). — 46 : *Canyon Passage* (Tourneur). — 47 : *Smash-Up* (Heisler), *The Lost Moment*. — 48 : *Tap Roots, Joan of Arc* (Fleming), *Secret Beyond the Door* (Lang). — 49 : *Reign of Terror* (Mann), *Tulsa* (Heisler), *The Reckless Moment* (Ophuls). — 52 : *Battle Zone*. — 54 : *Riot in Cell Block 11* (Siegel), *The Adventures of Hajji Baba* (Weis). — 56 : *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel). — 59 : *I Want to Live* (Wise). — 63 : *Cleopatra* (Mankiewicz).

A Hollywood, l'un des hommes les plus intelligents, les plus cultivés, les plus éclectiques. Il réussit à donner ses lettres de noblesse aussi *bien au conte oriental* (**Hajji**) ou à la Science-fiction (**Invasion of the Body Snatchers**) qu'au film polémique (**You Only Live Once, I Want to Live**) *sans parler des réussites* hitchcocko-fordiennes. Son autobiographie, passionnante, nous le montre livrant, aux côtés de Mankiewicz, un combat désespéré *contre la bêtise* des dirigeants de la Fox pour sauver **Cleopatra**. Il convient de saluer ici Walter Wanger.

WARNER Brothers

Albert : né à Baltimore. Harry M. : né le 12 décembre 1881. Mort le 25 juillet 1958 à Bel Air. Jack L. : né le 2 août 1892, à London (province d'Ontario-Canada). Un quatrième frère, Sam, est mort. Dès 1903, ils entrent dans l'industrie cinématographique comme promoteurs des Nickel Odeons. Le premier Nickel Odeon qu'ils dirigèrent à New Castle avait 90 places. Ils produisent ensuite *My Four Years in Germany*, puis forment la Warner Bros., qui assimile en 25 la Vitagraph et produit en 26 les premiers films parlants. Dans l'organisation de la Warner Bros., Albert était vice-président et trésorier, Harry président et Jack vice-président et « production supervisor ». Actuellement, seul Jack est à la tête de la Warner.

C'est à eux que devrait être dédié ce dictionnaire. Le *cinéma américain* leur doit un nombre impressionnant de films remarquables, et surtout un « esprit » et un style qui influencèrent presque toute la production américaine pendant un quart de siècle. Soit : l'absence de stars, un soin tout particulier accordé au sujet et aux dialogues (nombre de scénaristes de premier plan débutèrent chez eux), et la rencontre, souvent heureuse, de péripéties délirantes et de backgrounds réalistes précis (écoles de redressement, mines, milieux politiques...). Si le « musical » et le drame social doivent tout à la MGM et à Freed, le « thriller » et le western sont inséparables de la Warner Bros. Walsh, Daves, Curtiz, Hawks *y réussirent* leurs plus beaux films. La Warner créa, d'autre part, Bogart et Virginia Mayo, Flynn et Lauren Bacall, Garfield et Bette Davis, *Henreid et Ida Lupino*, Cagney, Raft, Mitchum, Greenstreet, Rita Hayworth, Jane Wyman, Dorothy Malone et Barbara Stanwyck. Albert, Harry, Jack et Sam, *les seuls Brothers*, avec les Marx, à mériter notre admiration.



Wanger, Harrison, Mankiewicz, trois victimes de *Cleopatra.*

WAYNE John

Né Marion Michael Morrison le 26 mai 1907 à Winterset (Iowa). Etudes à l'Université de Californie. Joueur de football. Raoul Walsh le fait débuter au cinéma dans *The Big Trail* (1930). Depuis, il a régulièrement tourné 4 ou 5 films par an. Il a fondé la Batjac Prod. qui distribue certains de ses films. Ne joue pas dans tous les films qu'il produit.

PRINCIPAUX FILMS :

47 : *The Angel and the Badman* (Grant). — 51 : *The Bullfighter and the Lady* (Boetticher). — 54 : *Hondo* (Farrow). — 55 : *Blood Alley* (Wellman), *Seven Men From Now* (Boetticher). — 56 : *Sea Chase* (Farrow). — 57 : *Legend of the Lost* (Hathaway), *Track of the Cat* (Wellman). — 60 : *The Alamo* (Wayne). — 63 : *McClintock* (MacLaglen).

L'un des plus importants producteurs-acteurs (avec Kirk Douglas) et l'un des premiers. Le nom de sa maison « Batjac » vient sans doute du bateau qu'il commandait dans **Le Réveil de la Sorcière Rouge** d'Edward Ludwig. Les films où il joue reflètent fidèlement sa conception du monde, ses opinions politiques, morales ou sociales : anticommunisme, nationalisme républicain et, parfois, antiracisme. Les autres (**Sept hommes à abattre, La Dame et le toréador**) semblent tout devoir au réalisateur, peu au producteur.

WEINGARTEN Lawrence

Né à Chicago. Directeur du service publicité de Thomas H. Ince, puis de la Warner et de Jackie Coogan. 20-21 : produit des films bibliques pour Sacred Films Inc. 27 : passe à la Metro, où il travaille d'abord avec Buster Keaton.

PRINCIPAUX FILMS :

49 : *Adam's Rib* (Cukor). — 52 : *Invitation, Pat and Mike* (Cukor). — 53 : *The Actress* (Cukor). — 55 : *Rhapsody* (C. Vidor), *The Tender Trap* (Walters), *I'll Cry Tomorrow* (Dan. Mann). — 57 : *Don't Go Near the Water* (Walters). — 58 : *Cat On a Hot Tin Roof* (Brooks). — 59 : *The Gazebo* (Marshall). — 61 : *Ada* (Dan. Mann), *Honeymoon Machine* (Thorpe). — 62 : *Period of Adjustment* (Roy Hill).

WEISBART David

Né le 21 janvier 1915 à Los Angeles. Etudes à la Southern California University. 35 : entre dans l'industrie cinématographique.

PRINCIPAUX FILMS :

52 : *Mara Maru* (Douglas), *Carson City* (de Toth). — 53 : *Thunder Over the Plains* (id.), *The Charge at Feather River* (Douglas). — 54 : *The Command* (Butler), *Boy From Oklahoma*, *Them* (Douglas). — 55 : *Jump Into Hell*, *Tall Man Riding* (Selander), *Target Zero*, *Steel Jungle*. — 56 : *Rebel Without a Cause* (Ray), *Our Miss Brooks*, *Between Heaven and Hell* (Fleischer), *Love Me Tender* (R. Webb). — 57 : *April Love* (Levin). — 59 : *These Thousand Hills* (Fleischer), *Holiday For Lovers* (Levin), *A Private's Affair* (Walsh). — 60 : *Flaming Star* (Siegel). — 62 : *Follow That Dream* (Douglas), *Kid Galahad* (Karlson). — 64 : *The Day Custer Fell*.

Homme à tout faire de la Warner, de la Fox et de la Mirisch Co., est donc passé logiquement de l'assez bon à l'assez mauvais : se consacre désormais à Elvis Presley.

WRIGHT William H.

Né le 29 avril 1902 à Lawrenceburg (Ind.). Etudes à l'Université d'Indiana. Reporter (« Cincinnati Post, Indianapolis Star »). 31 : assistant de Selznick. 35 : passe à la MGM. 36 : travaille avec Harry Cohn à la Columbia. 37 : associate producer de Selznick. Travaille actuellement à la TV : « Adventures of Jim Bowie, Barbara Stanwyck Theatre ».

PRINCIPAUX FILMS :

45 : *A Letter For Evie* (Dassin). — 46 : *Three Wise Fools*. — 48 : *The Bride Goes Wild*, *Act of Violence* (Zinnemann). — 50 : *The Black Hand* (Thorpe), *Stars in My Crown* (Tourneur). — 51 : *People Against O'Hara* (J. Sturges). — 52 : *Love Is Better Than Ever* (Donen), *Young Man With Ideas*. — 53 : *The Clown*, *The Naked Spur* (Mann). — 63 : *A Distant Trumpet* (Walsh).

Une réussite incontestable : beaucoup de films intéressants. Vient de reprendre du service sous de glorieux auspices.

YATES Herbert J.

Né le 24 avril 1880 à New York. Etudes à la Columbia University. 12 : produit les films de Roscoe « Fatty » Arbuckle. 32 : forme Republic Pictures. 38 : introduit au cinéma le cowboy chantant. Actuellement, il est, en même temps que le président de Republic Pict. Co., l'un des membres les plus importants de la MPAA et de la MP Pioneers. Il est le mari de Vera Ralston. Supervisa la production de tous les films de la Republic, de *Dark Command* (Walsh) à *Johnny Guitar* (Ray), de *Angel in Exile* (Dwan) à *House By the River* (Lang), mais aussi nombre de Joe Kane et de John H. Auer.



John McIntire et Dolores del Rio dans *Flaming Star*, produit par David Weisbart, mis en scène par Don Siegel.

Promoteur de deux inventions stupéfiantes : le Trucolor dont la bizarrerie n'est pas près d'être égalée, et Vera Ralston qui est à la jeune première ce que le Trucolor est au Technicolor. Il fut toujours fort économe et traversa sept éternelles années de vaches maigres qu'il dissémina parcimonieusement dans ses westerns, selon le diktat de Joseph (Kane). Ses productions, mieux vaut passer sur les Kane, avaient presque toutes en commun un curieux romantisme, transfiguré parfois par de grands metteurs en scène (Dwan, Walsh, Lang) et que l'on retrouve même chez les auteurs les plus minables (sauf, toujours, Kane).

YORDAN Philip

Né à Chicago (Ill.). Etudes à l'Université d'Illinois. Ecrit à New York des pièces de théâtre. Dieterle l'engage pour travailler sur *The Devil and Daniel Webster*. Depuis, scénariste d'un grand nombre de films (*Dillinger, House of Strangers, Reign of Terror, Blowing Wild, Naked Jungle, Johnny Guitar, The Man From Laramie, The Big Combo, The Last Frontier, The Bravados, Time Machine, The Bramble Brush, El Cid, King of Kings*) et, notamment, de tous ses films. Fonde, avec Sidney Harmon, Security Pictures, et occupe actuellement une position importante dans le « brain trust » de Samuel Bronston.

PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Man Crazy* (Lerner). — 56 : *The Harder They Fall* (Robson), *The Wild Party* (Horner). — 57 : *Men in War* (Mann). — 58 : *God's Little Acre* (id.). — 59 : *Day of the Outlaw* (de Toth), *Anna Lucasta* (Laven). — 60 : *Studs Lonigan* (Lerner). — 63 : *Day of the Triffids* (Sekely).

Produit des films ambitieux : dans le meilleur des cas, intelligents et non conformistes (**Man Crazy, Men in War**) ; dans le moins bon, paralysés par le sujet (**Le Petit Arpent du Bon Dieu**). Vient de s'attaquer, sans grand succès, à la science-fiction.



Le cigare et le Sphinx.

ZANUCK Darryl Francis

Né le 5 septembre 1902 à Wahoo (Nebraska). 29-30 : directeur de production à la Warner. 33 : fonde avec Joseph M. Schenck la 20th Century Prod. qui fusionne avec la Fox en 35. Il devient alors vice-président de la 20th Century Fox. 41 : officier dans le U.S. Signal Corps. Président de la Fox, il devient, en 52, producteur « indépendant », mais en 62, à la suite du tournage de *Cleopatra*, reprend la Fox en mains. Il en est actuellement le président-directeur général.

PRINCIPAUX FILMS :

33 : *The Bowery* (Walsh), *Moulin Rouge, The House of Rotschild*. — 34 : *The Mighty Barnum*. — 35 : *Cardinal Richelieu, Clive of India, Les Misérables*. — 36 : *Prisoner of Shark Island* (Ford), *A Message to Garcia, Lloyds of London* (King), *One in a Million*. — 37 : *Seventh Heaven* (King). — 38 : *In Old Chicago* (id.), *Suez* (Dwan), *Kentucky*. — 39 : *The Story of Alexander Graham Bell, Jesse James* (King), *Stanley and Livingstone* (id.), *The Rains Came* (Brown), *Young Mr. Lincoln* (Ford), *Drums Along the Mohawk* (id.). — 40 : *The Grapes of Wrath* (id.), *The Return of Frank James* (Lang), *The Mark of Zorro* (Mamoulian), *Four Sons*. — 41 : *Tobacco Road* (Ford), *Western Union* (Lang), *How Green Was My Valley* (Ford), *Blood and Sand* (Mamoulian), *A Yank in the RAF*. — 42 : *Son of Fury* (Cromwell). — 43 : *Winged Victory* (Cukor). — 44 : *The Purple Heart* (Milestone). — 45 : *Wilson* (King). — 46 : *Anna and the King of Siam, The Razor's Edge* (Goulding), *Dragonwyck* (Mankiewicz). — 48 : *Gentleman's Agreement* (Kazan). — 49 : *Pinky* (id.). — 50 : *All About Eve* (Mankiewicz), *No Way Out* (id.), *Twelve O'Clock High* (King). — 51 : *David and Bathsheba* (id.), *People Will Talk* (Mankiewicz). — 52 : *The Snows of Kilimanjaro* (King), *Viva Zapata !* (Kazan). — 54 : *The Egyptian* (Curtiz). — 56 : *The Man in the Gray Flannel Suit* (Johnson). — 57 : *Island in the Sun* (Rossen), *The Sun Also Rises* (King). — 58 : *The Roots of Heaven* (Huston). — 60 : *Crack in the Mirror* (Fleischer). — 61 : *The Big Gamble* (id.). — 62 : *The Longest Day* (Annakin - Marton - Oswald - Wicki - Williams-Zanuck), *The Chapman Report* (Cukor). 63 : reprend la *Cleopatra* de Wanger (Mankiewicz).

Fut incontestablement un des plus importants producteurs américains. On lui doit bien des chefs-d'œuvre. Mais est aussi un des principaux responsables du tournant dangereux pris par Hollywood il y a une dizaine d'années : « adaptation » de titres célèbres, tournages européens, trafics de pellicule, génériques composites et incohérents, aboutissant à des films bâtards qui cessent d'être américains sans devenir pour autant « universels ».

ZIMBALIST Sam

Né un 31 mars à New York. Mort le 4 novembre 1958. 20 : entre dans l'industrie cinématographique comme monteur à la MGM. 29 : associate producer de Hunt Stromberg. 37 : devient producer à la MGM.

PRINCIPAUX FILMS :

38 : *The Crowd Roars* (Thorpe). — 40 : *Boom Town* (Conway). — 44 : *Thirty Seconds Over Tokyo* (LeRoy). — 47 : *Killer McCoy* (Rowland). — 49 : *Side Street* (Mann). — 50 : *King Solomon's Mines* (Marton-Bennett). — 51 : *Too Young to Kiss, Quo Vadis* (LeRoy). — 53 : *Mogambo* (Ford). — 54 : *Beau Brummell* (Bernhardt). — 55 : *The Catered Affair* (Brooks). — 56 : *Tribute to a Bad Man* (Wise). — 58 : *I Accuse* (J. Ferrer), *Ben Hur* (Wyler).

Two Horse Soldiers Who Rode Together : un cas exemplaire, l'association Ford-Wayne.

ZUGSMITH Albert

Né le 24 avril 1910 à Atlantic City. Occupe de hautes fonctions dans les organisations suivantes : TV Corp. of America, American Press, CBS, American Pict. Corp., World Printing Co. Producer à l'Universal.

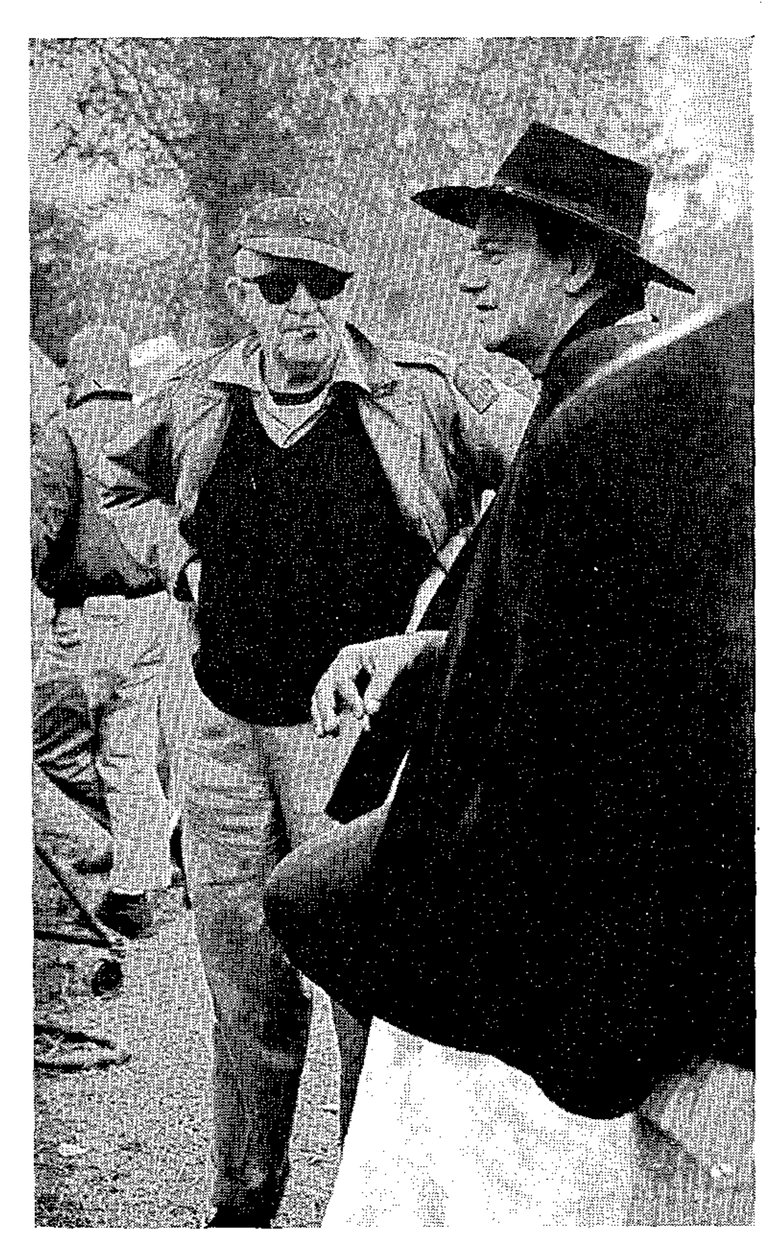
PRINCIPAUX FILMS :

53 : *Sword of Venus.* — 55 : *Female On the Beach* (Pevney), *Square Jungle, Star in the Dust.* — 56 : *Raw Edge, Red Sundown* (Arnold), *Written On the Wind* (Sirk). — 57 : *The Tattered Dress* (Arnold), *Slaughter On Tenth Avenue* (Laven), *The Incredible Shrinking Man* (Arnold), *The Girl in the Kremlin* (Birdwell), *The Tarnished Angels* (Sirk), *Man in the Shadow* (Arnold), *Touch of Evil* (Welles). — 58 : *The Female Animal* (Keller), *High School Confidential* (Arnold). — 59 : *The Beat Generation* (Chas. Haas), *The Big Operator* (id.), *Girl's Town* (id.), *Night of the Quarter Moon* (Hugo Haas). — 60 : *Platinum High School* (Ch. Haas), *College Confidential* (Zugsmith), *Sex Kittens Go to College* (id.), *Dondi* (id.). — 62 : *The Private Life of Adam and Eve* (Zugsmith-Rooney). — 63 : *Confessions of an Opium Eater* (Zugsmith).

Pour élucider l'énigme Zugsmith, il faudrait avoir vu les films dont il a signé la mise en scène, et surtout son adaptation de Quincey (l'obsession de la drogue s'accroît de *film en film*). Sa production peut se résumer en une formule : à l'Universal pas mal, à la Metro zéro.

ZUKOR Adolph

Né le 7 janvier 1873 à Ricse (Hongrie). 1899 : part pour les Etats-Unis. *Il commence par diriger un* Nickel Odeon, puis s'allie en 1903 avec Marcus Loew. 12 : fonde la Famous Players Film Co. 16 : s'unit avec Jesse L. Lasky et crée la Famous Players Lasky Co. qui devient la Paramount Famous Lasky Co. et, en 35, la Paramount Pictures Inc. Zukor contrôla alors toute la production de la Paramount en tant que « Chairman of Board ».



De Francis Scott Fitzgerald à Joseph L. Mankiewicz :

« *Can't producers ever be wrong ? Oh, Joe ! I'm a good writer, honest !* »

APPENDICE

N'ont pas été répertoriés dans ce dictionnaire :

1) Certains producers intéressants, mais dont la carrière semble très inégale. On hésite à leur attribuer la responsabilité du (ou des) films intéressants de leur palmarès. Néanmoins, peut-être méritent-ils d'être cités, ne serait-ce que parce qu'ils ont eu parfois l'intelligence d'employer de bons metteurs en scène. Ce sont :

Leonard J. Ackerman, Edward L. Alperson, Daniel M. Angel, Sy Bartlett, Samuel Bischoff, Sydney Boehm, Jerry Bresler (*The Vikings*), Fred Brisson, Robert Buckner (*From Hell to Texas*), John H. Burrows, Everett Chambers, Saul Chaplin, Edmond Chevie, Leon Chooluck (*The Fearmakers*), Fred Coe (*Left-Handed Gun, Miracle Worker*), Albert J. Cohen, Stanley Colbert, Gene Corman (la majorité des films de son frère Roger), Jaime Del Valle, David Diamond, Scott R. Dunlap, Chester Erskine, Morton Fine, Leonard Freeman, Eugene Frenke (*The Last Sunset*), Joseph Gershenson, Ernest D. Glucksman, Willis Goldbeck, Sy Gomberg, Clarence Greene (voir dict. des metteurs en scène : Russell Rouse), Paul Gregory (*The Naked and the Dead*), James B. Harris (producteur attitré de Stanley Kubrick), Doane Harrison (producteur adjoint de Bill Wilder), Leland Hayward, Claude Heilman, David Heilweil (*3 : 10 to Yuma*), Paul M. Heller (*David and Lisa*), Howie Horwitz (*Slim Carter*), George Justin, Ben Kadish (*Heaven Knows Mr. Allison*), Richard Kay, Louis W. Kellman, Edwin H. Knopf, Philip Langner, David Lewis, Edward Lewis (*Spartacus*), Al Lichtman, A.C. Lyles, Nicholas Nayfack (*Forbidden Planet*), Alan Pakula, Milton Perlman, William Reynolds, Ted Rich (*Nightfall*), Casey Robinson, Reginald Rose, William Rowland, Harry Rybnick, Arthur Schmidt, Charles H. Schneer, Ben Schwalb, William Self, Bernard Smith (*Elmer Gantry*), Ray Stark, E. Charles Straus (*Hitler*), Kendrick Sweet, Sy Weintraub, Henry Wilcoxon (producer associé des films de son beau-père Cecil B. DeMille), Richard D. Zanuck (fils de Darryl et producer de *Compulsion* et de *Chapman Report*), Al Zimbalist (*Baby Face Nelson*).

2) Certains acteurs-producers :

Rory Calhoun, Steve Cochran, William Conrad, Kirk Douglas (sa firme Bryna Prod. est aussi ambitieuse qu'efficace), Henry Fonda (*12 Angry Men*), Jon Hall, Alan Ladd (Jaguar Prod. qui fit mettre en chantier plusieurs films de Gordon Douglas), Burt Lancaster (cf. dans ce dictionnaire Harold Hecht), Don Murray, Tommy Noonan, Kim Novak (Kimco Prod.), Edmond O'Brien, Gregory Peck, Richard Widmark (ses films, *Time Limit, Secret Ways*, sont toujours teintés d'anticommunisme).

3) Certains metteurs en scène-producers (ou metteurs en scène-producers-acteurs) ne se trouvant pas dans le dictionnaire des metteurs en scène :

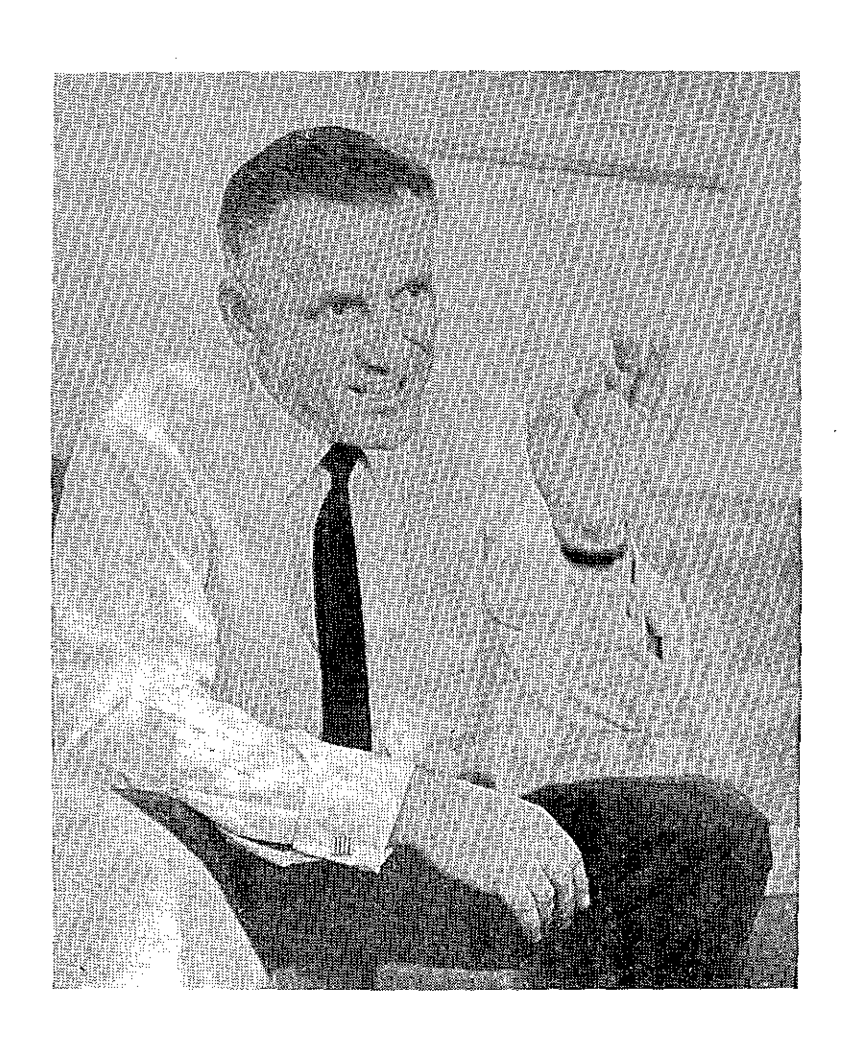
Franklin Adreon, Robert Altman, Ronald Ashcroft, Burt Balaban, John A. Bushelman, Richard Carrier, James Clavell, Herbert Coleman, Jack Copeland, Will Cowan, Owen Crump, Helmut Dantine, Robert Darwin, Maury Dexter, Richard Einfeld, John V. Farrow, Carl Foreman, Richard Goldstone, Robert Gottschalk, Charles B. Griffith, Charles Guggenheim, Robert Gurney Jr., Leo A. Handel, Mark Harvey, Paul Helmick, Jerome Hill, Robert Hinkle, Carl K. Hittleman, William J. Hole Jr., Hal Kanter, Howard W. Koch, John Landis, Tom Laughlin, Jack Leewood, Wallace MacDonald, William Martin, Don McGuire, Fred McLeod Wilcox, John Monks Jr., Leslie Norman, John Rawlins, Richard Rush, Sidney Sheldon, Curt Siodmak, Jack W. Thomas, Daniel B. Ullman, Phil Victor, Charles Marquis Warren, Jerry Warren, Adrian Weiss, George A. White.

4) Les producers dont la carrière nous semble sans grand intérêt (début et fin de l'alphabet) :

Helen Ainsworth, Ron W. Alcorn, William Alland, Irving Allen, Bill Anderson, Stephen C. Apostolof, Robert Arnell, Newton Arnold, Albert Band, Aubrey Baring, Philip Barry Jr., Henry Berman, Richard Bernstein, Irwin Blacker, Bernice Block, Irving Block, William Bloom, Alfeo Bocchicchio, James F. Boccardo, William N. Boyle, John Brabourne, Basil Bradbury, Marlon Brando Sr., Samuel J. Briskin, Albert R. Broccoli, Oscar Brodney, William F. Broidy, Himan Brown, Hugh Brown, Mende Brown, Joe E. Burke, Seymour Cassel, W.G. Chalmers, John J. Champion, Jack Clayton, William D. Coates, Herman Cohen, Robert Cohn, Touch Connors, Peter Crane, John Croydon, Jonathan Daniels, Richard Day, Chester Dean, Jack Dietz, Red Doff, Sol Dolgin, Bernard Donnenfeld, Lonnie D'Orsa, Richard B. Duckett, Pat Duggan, Maurice Duke ... David T. Yokozeki.

(Cet appendice ne vaut que pour les producers en activité entre 56 et 63.)

Les biographies, les filmographies et l'appendice de ce dictionnaire ont été établis par Patrick BRION, les notes critiques par Patrick BRION et Bertrand TAVERNIER.



Stanley Kramer producer director

Nous frappons à la porte d'un appartement de l'hôtel George V. Stanley Kramer vient nous ouvrir et nous fait entrer dans son salon. Michèle Manceaux, Claude Makovski et moi, face à notre hôte, prenons place autour d'un magnétophone. Pendant que commencent les banalités d'usage, je regarde Kramer et repense à notre précédente rencontre, il y a onze ans, dans le même hôtel. Il avait trente-neuf ans, il en a cinquante. Il avait l'air d'un jeune homme un peu farceur et était très sûr de lui. Il a encore l'air jeune, mais les cheveux ont blanchi, le teint a rosi, les traits se sont tirés. Il n'a plus l'air farceur du tout, mais il est toujours sûr de lui. En 52, il apparaissait comme un jeune producteur de choc, un indépendant, et il se posait en champion d'un système de production opposé à celui, traditionnel, d'Hollywood. En 63, il est le célèbre producteur-réalisateur du *Dernier Rivage* et de *Jugement à Nuremberg*, il a fait tourner les plus grandes vedettes, et il vient de dépenser 9 millions de dollars (plus de 4 milliards d'anciens francs) pour tourner *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*.

Il vient du festival de Moscou et rentre aux Etats-Unis pour préparer le lancement d'*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1). Manifestement, il a envie de nous parler de Moscou et de son *Mad World*... nous, nous aimerions le faire parler de son évolution (ou involution) depuis une dizaine d'années et de sa position à l'égard des problèmes et des grands courants

(1) Cet entretien a eu lieu le 29 juillet 1963. *Mad World* est sorti récemment à Hollywood et semble avoir été accueilli avec faveur.

du cinéma américain. Tout l'entretien va être un jeu de cache-cache entre lui et nous : lui, préférant ne pas sortir de son sujet, et nous, sachant à quoi nous en tenir sur le Cinérama, qui préférerions provoquer Kramer sur des problèmes de fond. Mais la plus élémentaire politesse nous interdisait d'insister trop lourdement, et force nous est de constater que l'avantage est resté à Stanley Kramer avec une confortable avance aux points. Au début, pourtant, nous engageâmes le fer sur notre terrain.

*

NOUS : La dernière fois que nous nous sommes rencontrés, en 1952, vous aviez déjà produit tous vos films importants, à l'exception de *The Caine Mutiny*. A ce moment, vous êtes devenu réalisateur de *Not As a Stranger*. Pouvez-vous nous dire pourquoi et comment ?

S.K. : J'ai toujours voulu être réalisateur. Si j'ai d'abord été producteur, c'est par nécessité : pour pouvoir produire un certain genre de films. Et, pour cela, il faut être le « boss », et le « boss », aux Etats-Unis, c'est le producteur. Quand *The Caine Mutiny* fut terminé, j'éprouvais le désir de ne plus m'attaquer qu'à un film à la fois et de m'essayer à la réalisation.

NOUS : En 52, vous nous aviez donné la définition du producteur indépendant : budgets réduits, pas de vedettes, primauté du sujet, longues préparations et tournages rapides.

S.K. : J'ai conservé certaines de ces règles. Pas toutes. Oui, en ce qui concerne la préparation et le choix du sujet... je suis très dur envers moi-même ; dans ce domaine, je ne pense pas que j'aie changé...

(Stanley Kramer rêve un instant. Va-t-il avouer qu'il a renoncé aux autres règles ? Il dévie, part sur un autre terrain, et s'en tire par une pirouette.)

S.K. : Evidemment, il y a eu de mauvais films, et puis des rêves qui ne se sont pas réalisés. Comme beaucoup d'autres, j'ai fait des films qui ont été des échecs financiers et artistiques... mais, en gros, ma théorie est restée la même, et ma théorie, c'est qu'il n'y a pas de règles bien définies. J'ai eu la chance de pouvoir faire les films que je désirais faire. Tout, si l'on y croit, peut devenir un film ; l'ennui, c'est qu'il y a un certain genre de sujets qui — par leur nature même — se doivent d'être excellents et, en même temps, exigent le succès. C'est très difficile... Quand je n'ai pas réussi, c'est qu'il a manqué le pont pour atteindre l'autre bord, c'est-à-dire le public. Voilà.

NOUS *(tentative de contre-attaque)* : Et ces fameuses règles de vos débuts ?

S.K. : Mais... mais dans l'ensemble, je pense toujours qu'elles sont justes. J'ai fait un grand nombre de films à budgets réduits, avec ou sans vedettes.

NOUS : Lesquels ?

S.K. : Evidemment, vous me mettez en mauvaise posture, car je viens tout juste de dépenser 9 millions de dollars pour faire *Mad World*. Que vous dire ? Sinon que ces 9 millions de dollars sont SUR l'écran et que si c'est bon, ça les valait... autrement, c'est d'autant plus embarrassant que...

NOUS : Que ?

S.K. : Que je suis également le producteur du film... Vous voyez, depuis *The Caine Mutiny*, je suis ce qu'on appelle un producteur-réalisateur. Et cela, pour pouvoir contrôler mes sujets et mes films. Il y a maintenant beaucoup de gens comme moi, et je trouve que c'est une bonne chose.

(Stanley Kramer, de nouveau, rompt le combat et nous ramène sur son terrain. Et nous savons bien qu'au bout, il y aura le Cinérama et le Mad World.*)*

S.K. : On est passé de la domination des grands studios à une politique plus individualiste. Pour le *Mad World*, les Artistes Associés qui le distribuent se sont arrangés avec Cinérama pour que le film puisse être tourné dans ce format... En effet *(nous y voilà)*, j'ai employé dans ce film un procédé nouveau : « l'Ultra-Panavision », pellicule de 70 mm avec compression anamorphosique. Grâce à un tirage Technicolor et à un objectif spécial, on peut projeter le film en Cinérama avec un seul appareil — donc, sans les lignes dues à la projection des trois appareils — et obtenir une image d'une qualité exceptionnelle. Vous voyez l'énorme progrès : une seule caméra à la prise de vues, un seul appareil à la projection.

NOUS *(puisque nous en sommes au Cinérama, autant nous informer)* : La distribution dans le monde entier d'un film en Cinérama ne pose-t-elle pas un problème difficile ?

S.K. : Le nombre de salles équipées pour ce format augmente de jour en jour. Il y en a à peu près 115, avant la fin de l'année il y en aura 200. Beaucoup de salles se transforment. La firme elle-même en construit de nouvelles. Vous savez, personnellement, je n'avais jamais été un grand supporter du Cinérama...

NOUS : Pourquoi ?

S.K. : Je pensais que ce format ne convenait pas aux drames assez intimes que je réalisais. Par contre, *The Mad World* est une comédie, et plus qu'une comédie : un spectacle et un retour aux sources, à Mack Sennett, Harold Lloyd, Chaplin, mais traité de manière moderne et « sophistiquée ». Tout y est : chutes, poursuites, accélérés et autres truquages : ce qui, en Cinérama, se révèle très excitant. Mais mes deux prochains films ne seront pas tournés pour écran large. Celui-ci l'est, et j'en suis ravi.

(Nous profitons de ce moment d'euphorie pour repartir à l'attaque.)

NOUS : Est-ce qu'il y a un message dans votre film ?

S.K. : Pourquoi me pose-t-on toujours cette question ?

NOUS : Parce que, dans vos films, il y a toujours quelque chose...

S.K. *(nous coupant)* : Il doit toujours y avoir quelque chose. Toutes les grandes comédies sont basées sur quelque chose... d'humain... un sentiment, une passion. Ici, c'est la plus vieille passion du monde, la rapacité. Le désir des gens pour l'argent ou autre chose, et ce qu'ils vont faire pour l'obtenir. Et la philosophie du film peut se résumer ainsi : la rapacité, c'est un vilain défaut. Nous avons pris des acteurs qui ne composent pas, qui n'essaient pas d'être drôles. Nous montrons au début du film les personnages donnant la justification de ce qu'ils vont faire. Ils savent très bien, au fond d'eux-mêmes, que c'est mal, mais ils tentent de se justifier. Ils se groupent pour avoir cet argent, puis se disputent entre eux et se séparent. Le développement de l'histoire, c'est de montrer jusqu'où ils vont aller. Cela devient de plus en plus fantastique au fur et à mesure des péripéties jusqu'à ce que règne la folie la plus complète. A la fin, les principaux personnages sont au sommet d'une échelle de pompiers de trente mètres fonçant dans la ville. J'ai utilisé un certain nombre de procédés d'autrefois. Ainsi, dans les vieux sérials, il y avait ce qu'on appelait des « cliffhangers » ; à la fin de chaque épisode, tout le monde se trouvait suspendu à une falaise et l'on disait : « la suite la semaine prochaine. » Eh bien, dans *Mad World*, à la fin de la première partie, avant l'entracte, j'ai mis tout le monde dans ce genre de situation : deux personnages sont en train de couler dans une automobile en essayant de traverser un torrent, deux autres sont enfermés dans la cave d'une maison en feu, deux autres dans un avion sans pilote... etc. Après, il fallait les tirer d'affaire. J'essaye de faire en sorte que les spectateurs s'identifient avec ces personnages, de leur faire vivre les péripéties. Tout cela va très vite ; si, par moments, le spectateur ne suit plus, eh bien ! tant pis pour lui, je continue.

NOUS *(essayant de revenir à la question)* : Ce que nous appelons un film sans message — du moins, sans message immédiatement apparent — c'est, par exemple, *Hatari*. Il nous semble qu'il y a actuellement dans le cinéma américain deux tendances : les films qui ne visent qu'à « divertir », et puis...

S.K. *(nous coupant)* : Il n'y a pas deux tendances. Vous divertissez ou vous ne divertissez pas. Et divertir, c'est une obligation. Tous mes films traitent de quelque chose tout en voulant être divertissants. Je pense qu'à ce point de vue, *Mad World* est très réussi. Mais, sans un sujet très substantiel et un thème très fort, il ne serait pas ce qu'il est.

NOUS : Ce que nous voulions dire plus précisément, c'est que, quand Hawks fait *Monkey Business* par exemple, il dit lui-même qu'il ne vise qu'à amuser ; par contre, quand Capra fait *You Can't Take It With You*, il a des prétentions philosophiques. Or, en définitive, c'est Hawks qui...

S.K. : Question d'appréciation personnelle. Mon film ne ressemble à aucun des deux que vous citez. Il est très spécial. On ne peut pas le ranger dans une catégorie. Si j'ai eu raison de le faire, eh bien, j'ai eu raison. Sinon, tant pis.

NOUS : A vos débuts, le grand problème pour vous, producteur indépendant, était la distribution par les grandes compagnies. Cette fois-ci, vous avez dépensé 9 millions de dollars, et il y a le problème, du point de vue financier, que pose la distribution du Cinérama.

S.K. : Je ne vois pas les choses sous cet angle. Quand je lis un sujet, je ne pense pas : qu'est-ce que ça va me coûter ? ou, comment vais-je faire pour le vendre ? Le fait est qu'il a fallu 9 millions de dollars pour que cette histoire devienne un film. J'aurais préféré n'en dépenser que 4, ou 3, ou 2, mais il se trouve qu'il en a fallu 9. Bien sûr, je n'aurais pas pu dépenser 9 millions de dollars à mes débuts, tout de suite après la guerre. De toute façon, personne ne m'aurait donné cet argent. J'avais déjà assez de mal à obtenir 500 000 dollars !

Par ailleurs, je n'ai pas profité de ma situation actuelle ou de mon plus grand prestige *(Kramer sourit)*, à supposer que cela soit le cas *(le sourire disparaît très vite)*, j'ai seulement vendu l'idée aux gens qui s'occupent des questions financières. Si j'arrive à les faire rentrer dans leur argent, ils auront l'impression d'avoir réussi *(n'ayons pas peur des mots)* un des plus grands succès de l'histoire du cinéma. *(Rêveur)* : Je n'avais jamais dépensé autant d'argent pour un film, et je ne crois pas que je recommencerai ; mes deux prochains films auront des budgets très moyens. Mon problème a toujours été de faire des films que j'avais envie de faire et, surtout à mes débuts, je faisais des films qui étaient très différents de la production courante de l'époque. Je traitais de sujets très vastes, comme le problème noir, la bombe atomique, la liberté d'expression, la responsabilité d'une guerre, les impératifs moraux de toute une nation. Il me semble qu'un de mes défauts a été de toujours choisir de grands sujets. Plutôt que de traiter un sujet moins important et de faire un film « artistique », j'ai toujours eu le besoin de traiter de grands sujets pour affronter la grande masse des spectateurs et emporter leur adhésion. Mais j'ai toujours eu envie d'aller dans l'autre direction, et je vais le faire prochainement. Je me sens capable de réaliser une œuvre simple, d'y laisser parler mon cœur et d'essayer de faire un film « artistique ». L'argent



Stanley Kramer : *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*
(Barrie Chase, Bick Shawn).



It's a Mad, Mad, Mad, Mad World : Edie Adams.

n'a rien à voir dans tout ça. Je ne suis pas sûr de pouvoir le faire aux Etats-Unis, mais je peux le faire ailleurs. Tout le monde porte sa croix : la mienne, c'est de m'être occupé de trouver des solutions à des problèmes et trop peu d'art... et finalement, je n'en suis pas tellement content.

NOUS : Que pensez-vous de la situation actuelle du cinéma américain ? Il n'a plus les mêmes moyens qu'avant et, en même temps, il semble être devenu plus dynamique.

S.K. : *Je suis plus optimiste que jamais.* Les grands studios n'existent pratiquement plus. En tout cas, pas sous la forme que nous avons connue. Les films sont maintenant affaire de création individuelle. D'ici à deux ans environ, cela sera manifeste. J'espère que, de tout cela, se dégagera un style typiquement américain qui ne copiera plus le néo-réalisme italien, la nouvelle vague française, les « angry young men » anglais ou les japonais ; quelque chose qui soit le reflet de ce que nous pensons *et de notre façon de vivre.* Tous nos films ont été les produits d'un appareil industriel et ne resteront pas en tant qu'œuvres d'art (2).

---

(2) Donc, selon Stanley Kramer, *cinquante ans d'histoire du cinéma américain* ne « témoignent » pas sur l'Amérique, et les films de Griffith, Ford, Vidor, Cukor, Welles, Flaherty, Hawks, etc. (et pour ne prendre que de purs américains) ne sont pas des « œuvres d'art ».

NOUS : Vos deux prochains films ne traiteront pas de grands sujets ?

S.K. : Pas vraiment. Le premier sera d'après un livre de Katherine Anne Porter intitulé « Ship of Fools ». Le second, que je ne veux pas « grand », bien qu'il y ait une foule de personnages, se passe dans un camp de prisonniers appelé « Andersonville », pendant la guerre de Sécession. Le scénario est tiré du roman de MacKinlay Kantor. Andersonville fut le camp de prisonniers le plus dur de tous les temps. L'auteur montre qu'en dépit de ce que les hommes peuvent endurer et s'infliger les uns aux autres, il y a toujours un fond de dignité qui peut ressortir.

NOUS : Que pensez-vous de la nouvelle école new-yorkaise ? Par exemple, de John Cassavetes qui, après *Shadows*, a fait pour vous *A Child Is Waiting*, que vous avez produit et que nous n'avons pas encore vu en France ?

S.K. : Je ne pense pas qu'il y ait relation entre Cassavetes et toute l'école (3).

NOUS : Nous ne pensions pas uniquement à Cassavetes. Nous avons été surpris d'apprendre le succès commercial aux Etats-Unis d'un film comme *David et Lisa*, de Frank Perry. N'est-ce pas là un fait nouveau ?

S.K. : Une exception peut toujours confirmer la règle. Je n'ai pas d'opinion spéciale à ce sujet... *(sourire)*... on ne peut pas avoir d'opinion sur tout. Ainsi, moi, je n'ai pas d'opinion sur les « écoles cinématographiques »... tenez, même pas sur votre « nouvelle vague ». Quand, dans une « école », il y a un bon film, je l'apprécie ; quand c'est mauvais, il est aussi mauvais que les autres, parfois pire. En tout cas, je souhaite bonne chance à Frank Perry. Sur le plan américain, son film est un grand pas en avant : il prouve que cela peut être fait, et c'est très important.

(Il y a un silence. Nous sommes-nous tout dit ? Stanley Kramer nous reparle un instant du Cinérama, des nouvelles salles qui vont être créées... Puis soudain, il se souvient qu'il revient de Moscou.)

S.K. : Les Soviétiques étaient très choqués en apprenant que je faisais une comédie, car ils me prennent pour un homme très sérieux. Je leur ai répondu que faire rire était ce qu'il y avait de plus difficile. Dans un drame, vous pouvez recommencer à faire jouer vos acteurs jusqu'à ce que vous ayez le ton voulu, mais, dans une comédie, il faut trouver l'attitude précise qui fera rire. Dans l'ensemble, j'ai été très surpris de l'accueil que m'ont réservé les Soviétiques qui avaient vu plusieurs de mes films... Enthousiasme aussi pour les autres Américains, beaucoup plus que pour les représentants des autres nations. J'ai l'impression que cela procède du même sentiment que quand les Ballets Russes se produisent aux Etats-Unis, où l'enthousiasme est délirant. A Moscou, je crois que cette réaction venait du désir concerté des Soviétiques d'accepter ce que nous avons à offrir. L'Union Soviétique semble s'ouvrir un peu. Notre expérience a été très intéressante. Nous avons volontairement passé hors compétition des films où nous nous critiquons nous-mêmes, *Jugement à Nuremberg*, *La Chaîne*, *West Side Story*, par exemple. J'ai expliqué que ces films contenaient des critiques contre nous-mêmes parce que nous avions des défauts, mais qu'eux devaient probablement en avoir aussi, et cela leur a beaucoup plu. De ce point de vue, le Festival était très réussi, mais la plupart des films étaient très mauvais, pleins de la propagande la plus lourde, ce qui les rendait très ennuyeux. Les Soviétiques veulent nous vendre des films de propagande, ils ne réalisent pas que ceux de leurs films que nous achetons sont leur meilleure propagande, des films comme *La Ballade du soldat* ou *Quand passent les cigognes*. D'autre part, le gouvernement américain a toujours tenu à vendre aux Soviétiques des films où il n'était strictement question de rien, ne comprenant pas que nos propres critiques sur les problèmes américains sont ce qui touche le plus les Soviétiques parce qu'eux, justement, ne peuvent pas faire ce genre de films.

NOUS : Est-ce qu'il y a des relations commerciales cinématographiques entre les deu... pays ?

S.K. : Zéro. Le problème, c'est que nous avons beaucoup de films qu'ils veulent voir, mais qu'eux n'en ont pas tellement que nous aimerions voir. Or, à chaque film vendu doit correspondre un film acheté. Je ne veux pas dire qu'ils ne sont pas capables de faire

---

(3) On se souvient peut-être que Cornfield et Cassavetes se sont plaints amèrement des traitements que leur producteur Kramer avait fait subir à leurs films respectifs : *Pressure Point* et *A Child Is Waiting* (voir, à ce sujet « Produced By Kramer », page 43 du Petit Journal des *Cahiers*, n° 147).



d'excellents films. Au contraire. Mais ils ne peuvent pas, pour beaucoup de raisons. Tenez, le ministre de la Culture, se basant sur les discours de février de M. Krouchtchev, a dit aux cinéastes : « Il faut que vous fassiez des films humains. » Alors, maintenant, leurs films sont remplis de longs discours sur la bonté des hommes. Je n'ai rien contre, au contraire, mais dramatiquement, ça ne marche pas. Il faudrait que ça se dégage des personnages, pas uniquement des dialogues. C'est difficile pour un créateur de travailler dans ce système. Moi, si j'y étais, je ne saurais pas comment m'y prendre.

NOUS : Une dernière question, M. Kramer : le problème racial aux Etats-Unis, surtout depuis les récentes émeutes, est devenu de plus en plus épineux.

S.K. : Non. Vous vous trompez. Il a fallu vingt-cinq ans d'efforts énormes pour en arriver à cette violence. Cette violence, c'est comme un cri d'agonie, c'est la fin absolue... Elle est le fait du dernier carré de résistants, et ce carré sera écrasé. Personnellement, je suis enchanté, et je considère la situation actuelle comme très saine. Le Noir a dit qu'il fallait que ce soit total, il y a droit et il va l'avoir. C'est son droit de naissance. Personne ne parle des endroits où il l'a déjà, des endroits qui ont été difficiles à conquérir partout, dans le Sud, toutes ces universités, écoles, restaurants qui ont été intégrés complètement et sans difficulté. Mais dans certaines communautés, il reste des « vétérans » des guerres sudistes qui se mettent sur les places publiques et crient : « Over my dead body ! » Eh bien, si c'est cela qu'ils veulent, tant pis pour eux. Tout est fini, fini... (4).

NOUS : Nous vous remercions de nous avoir accordé cet entretien...

S.K. : C'est moi qui vous remercie. Croyez bien que j'apprécie la possibilité que vous m'avez donnée aujourd'hui de faire quelque chose que personne ne devrait avoir le droit de faire, c'est-à-dire de pontifier... Surtout en ce qui concerne le cinéma, où personne ne connaît la vérité. Et moi, moins que tout autre. J'ai parlé comme si je connaissais les réponses. En fait, je n'en connais aucune.

(Propos transcrits par Jacques Doniol-Valcroze.)

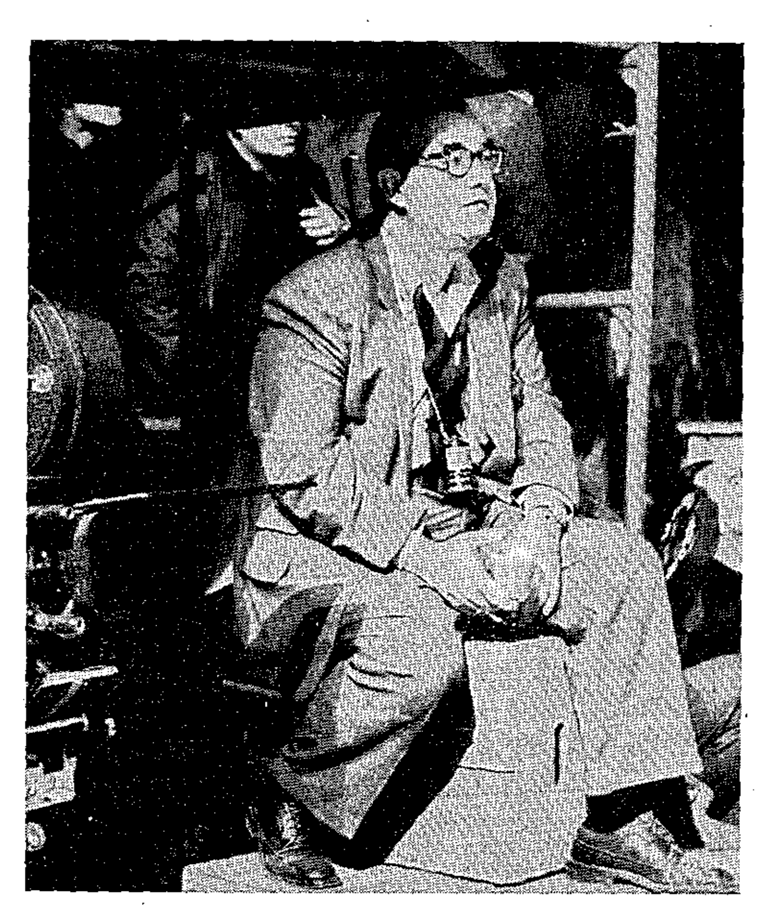
---

(4) Rappelons que ces propos ont été tenus en juillet dernier. Paradoxalement, l'assassinat du Président Kennedy les illustre de façon exemplaire.

DIRECTED BY

• 60 + 60 (+1) CINÉASTES •

C'est-à-dire : les soixante cinéastes de notre premier dictionnaire (nº 54), revus et corrigés ; plus soixante nouveaux noms, soit quelques omissions (regrettables) ou injustices réparées, et un bon lot de révélations, plus ou moins éclatantes, de ces huit dernières années ; plus un intrus (mais qui ? — A chacun d'en décider).



ALDRICH Robert

Né le 9 août 1918 à Evanston (Rhode-Island). Dès la fin de ses études, travaille à la R.K.O. comme stagiaire au service production. Passe au service découpage, et devient troisième, second et premier assistant *(The Southerner, Force of Evil, The Story of G.I. Joe, The Private Affairs of Bel Ami, Body and Soul, Arch of Triumph, The Red Pony, So This Is New York, M, The Prowler)*. 1951 : directeur de production *(When I Grow Up)*, et producteur associé avec Harold Hecht *(Ten Tall Men, The First Time)*. 1952 : collaborateur de Chaplin pour *Limelight*. Scénariste *(The Gamma People)*. 1953 : engagé par Marion Parsonnet pour mettre en scène à la TV les séries « The Doctor » et « China Smith ». Fonde « The Associates and Aldrich ». Produit *The Ride Back* en 1956.

FILMS (cf. Filmographie nº 64) :

1953 : *The Big Leaguer*. — 1954 : *World For Ransom* (Alerte à Singapour), *Apache, Vera Cruz*. — 1955 : *Kiss Me Deadly* (En 4ᵉ vitesse), *The Big Knife, Autumn Leaves*. — 1956 : *Attack ! The Garment Jungle* (co-réal. V. Sherman, Racket dans la couture). — 1958 : *Ten Seconds to Hell (The Phoenix,* Tout près de Satan). — 1959 : *The Angry Hills* (Trahison à Athènes). — 1961 : *The Last Sunset* (El Perdido). — 1962 : *Sodom and Gomorrah*. — 1963 : *What Ever Happened to Baby Jane? Four For Texas*. — Projet pour 1964 : *What Ever Happened to Cousin Charlotte ?*

Dans un bel effort d'imagination collective, la plupart des commentateurs de son dernier film se posèrent la question : « Qu'est-il arrivé à Robert Aldrich ? » Ils ne l'avaient pas reconnu. Pourtant, ce goût du théâtral qui divise un scénario en

actes, ces plans envoyés sur l'écran à la truelle, cette cruauté bien personnelle qui fait appeler un marteau, un marteau et une vieille peau, une vieille peau, cette hystérie parfois, ces hurlements, ces effets tellement énormes qu'ils en deviennent splendides, les dix plans géniaux de la dernière séquence : il n'y a pas à dire, c'est bien lui. Ennemi des producteurs qui défigurent ses films quand il a le dos tourné, il a cherché la liberté sur le vieux continent. Triste expérience : les Grands Ciseaux le guettaient à Athènes, Berlin, et jusque dans les ruines de Sodome. Après ce désastreux tour d'Europe, qui a calmé son anti-américanisme, le revoici, toujours énorme, toujours généreux, de nouveau à ses aises. C'est une force de la nature : il lui faut des obstacles à ses mesures. Il attend, tournant ce qui l'amuse, que se termine l'ère des pisse-froids... — C. C.

BARTLETT Richard

Les index américains oubliant généralement le nom de Bartlett, il est impossible d'avoir le moindre renseignement sûr sur sa « biographie ». Nous savons seulement que, né vers 1925, il aurait épousé, en 1955, celle qui fut l'interprète de deux de ses films, la charmante Luana Patten ; le bruit court également qu'il en aurait divorcé. Par ailleurs, il joue dans deux de ses films (mais lesquels ?).

FILMS :

1955 : *The Silver Star, The Lonesome Trail.* — 1956 : *Two Gun Lady, Rock Pretty Baby, I've Lived Before.* — 1957 : *Joe Dakota, Slim Carter.* — 1958 : *Money Women and Guns* (L'Héritage de la colère).



Totalement ignoré par la critique, ce cinéaste d'une série B assez désinvolte — mais, pour une fois, méprisée par les distributeurs — se fit une spécialité de westerns sans action ni bagarres : en revanche, réflexion morale, ou parabole religieuse, s'escamotent sous l'humour et la préciosité gentille. A, malheureusement, croisé Ritt et consorts sur le chemin Hollywood-TV. — B.T.

BENEDEK Laslo



Né le 5 mars 1907 à Budapest. Etudes de psychiatrie à l'Université de Vienne. Fait un remplacement d'assistant opérateur, est engagé à Berlin par la UFA et la Terra comme assistant-opérateur, puis comme opérateur. Il devient le monteur, puis l'assistant du producer Joe Pasternak pour la Universal de Berlin. En 1933, suit Pasternak à Vienne. Puis monteur à Paris. 1935 : scénariste en Angleterre de quelques films, dont Secret of Stamboul. 1937 : part pour les Etats-Unis, où il reprend son métier de monteur à la Métro. Ecrit le scénario d'un film mexicain. Retrouve Pasternak qui l'engage comme producteur associé. A partir de 1943, il mettra parfois en scène des séquences de films musicaux produits par Pasternak. Il a beaucoup travaillé pour la TV : « Four Star Playhouse, Dupont Theatre, Stage 7, Loretta Young Show, Telephone Time ».

FILMS :

1948 : *The Kissing Bandit* (Le Brigand amoureux). — 1949 : *Port of New York* (La Brigade des stupéfiants). — 1951 : *Death of a Salesman* (Mort d'un commis-voyageur). — 1954 : *The Wild One* (L'Equipée sauvage), *Bengal Brigade* (La Révolte des Cipayes). — 1955 : *Kinder, Mütter und ein General.* — 1960 : *Recours en grâce.* — 1961 : *Malaga* (Le Chemin de la peur).

Naturellement, on doit juger quelqu'un sur ce qu'il fait de mieux, pas ce qu'il fait de pire. Mais le pire, chez Benedek, semble devenu monnaie courante. Ceux qui, plus que **Death of a Salesman**, affadissant Miller, aimaient **The Wild One** pour son extrême « goût du siècle », peuvent se demander quelle était sa part dans la fabrication de cet étrange objet, sublimement dans le vent — et qui n'a pas eu de suite. — P. K.

BERRY John

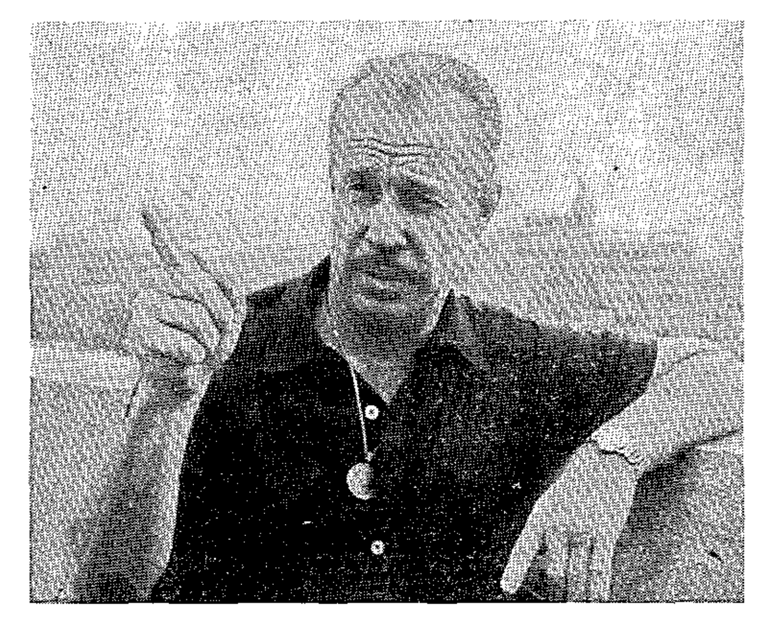
Né en 1917 à New York. 1927 : débute sur les planches. Puis joue et met en scène des comédies dans des tournées de province. Orson Welles l'engage dans la troupe du Mercury Theatre (interprète notamment « Native Son »). Fait la mise en scène, à Broadway, de « Bury the Dead » et « Cry Havoc ». 1943 : à la Paramount, stagiaire sur Double Indemnity. Sur scène, joue encore « One Good Break ». 1949 : tourne un tiers de Caught avant d'être remplacé par Ophuls. 1952 : quitte les Etats-Unis pour raisons politiques. Depuis, cinq films en France.

FILMS :

1946 : *Miss Susie Slagle's, From This Day Forward.* — 1947 : *Cross My Heart.* — 1948 : *Casbah.* — 1949 : *Tension.* — 1951 : *He Ran All the Way* (Menaces dans la nuit). — 1954 : *Ça va barder.* — 1955 : *Je suis un sentimental, Don Juan.* — 1957 : *Tamango.* — 1959 : *O.K. Mambo.*



Son meilleur film (dit-on), **Cross My Heart**, n'a jamais été exploité en France. Les petites trouvailles de **Ça va barder** disparurent des bandes suivantes. **Tamango**, qui se voulait progressiste (c'était certainement dans les intentions), prototype d'un style de production absurde, fut le naufrage où Berry sombra, muscle et imagination. Voilà pour ces derniers sept ans de malheur : l'Amérique fut-elle pour tout dans le crédit de Berry ? — J. D.-V.



BRAHM John

Né le 17 août 1893 à Hambourg. Fils d'un très célèbre metteur en scène de théâtre, Otto Brahm. De 1919 à 1930 : metteur en scène au Burgtheater de Vienne, au Künstlertheater et au Lessingtheater de Berlin. 1934 : émigre à Paris puis à Londres. Dialoguiste, monteur, assistant et superviseur pour des firmes françaises et anglaises. 1937 : part à Hollywood. Depuis 1956, films de TV.

PRINCIPAUX FILMS :

1936 : *Scrooge, Broken Blossoms.* — 1937 : *Counsel For Crime.* — 1938 : *Penitentiary.* — 1939 : *Let Us Live.* — 1940 : *Escape to Glory.* — 1942 : *The Undying Monster, Tonight We Raid Calais.* — 1943 : *Wintertime* (Fleur d'hiver), *The Lodger* (Jack l'éventreur). — 1944 : *Guest in the House, Hangover Square.* — 1946 : *The Locket* (Le Médaillon). — 1947 : *Brasher Doubloon* (ex-*High Window*), *Singapore.* — 1951 : *The Secret Sharer, Passage West.* — 1952 : *The Miracle of Our Lady of Fatima, The Thief of Venice.* — 1953 : *The Diamond Queen.* — 1954 : *The Mad Magician, Die Goldene Pest.* — 1955 : *Special Delivery* (L'Affaire Baby), *Bengazi.*

Sa « grande époque » dura trois ans, de 45 à 47. Puis : dévoré par Desilu TV Incorporated. Mieux vaut qu'il reste, pour nous, le fidèle illustrateur d'un Chandler (**High Window,** inédit en France) et l'auteur du superbe et délirant **Hangover Square,** premier, et dernier, film cacophonique. — C. C.

BOETTICHER Budd

Né le 29 juillet 1916 à Chicago. Etudes universitaires (Central High School, Culver Military Academy, Ohio State University). Athlète renommé (football, basket). Envoyé à Mexico City pour récupérer après une dure saison de football (américain), il y découvre la tauromachie. Il devient l'élève du fameux Lorenzo Garza, et doit toréer pour gagner sa vie. En 1940, la Fox l'engage comme conseiller technique pour *Blood and Sand,* de R. Mamoulian. Puis il est messenger boy aux Studios Hal Roach. 1943 : assistant pour *Cover Girl.* 1944-1946 : enseigne dans la Marine. Dirige plusieurs courts métrages. 1946 : travaille pour les studios Eagle Lion. Marié 3 fois, 4 enfants. En 1962-63, écrit un roman : « The Long Hard Year of the White Rolls Royce ». A travaillé pour la TV : émissions « The Maverick » (Pilote) et « The Count of Monte Cristo » (Pilote). A aussi dirigé des émissions de la série « Dick Powell Presents ». Déclare avoir réalisé 54 films.

PRINCIPAUX FILMS :

1944 : *One Mysterious Night.* — 1945 : *A Guy, a Gal and a Pal, Youth On Trial.* — 1948 : *Assigned to Danger, Behind Locked Doors.* — 1949 : *Black Midnight.* — 1950 : *Killer Shark, The Wolf Hunters.* — 1951 : *The Bullfighter and the Lady, The Cimarron Kid* (A feu et à sang). — 1952 : *Red Ball Express* (Les Conducteurs du diable), *Horizons West* (Le Traître du Texas), *Bronco Buster.* — 1953 : *City Beneath the Sea, Seminole* (L'Expédition du Fort King), *The Man From the Alamo, Wings of the Hawk* (Révolte au Mexique). — 1955 : *The Magnificent Matador.* — 1956 : *The Killer Is Loose, Seven Men From Now.* — 1957 : *Decision at Sundown, The Tall T.* — 1958 : *Buchanan Rides Alone* (L'Aventurier du Texas). — 1959 : *Ride Lonesome, Westbound* (Le Courrier de l'or). — 1960 : *Comanche Station, The Rise and Fall of Legs Diamond* (La Chute d'un caïd). — 1963 : *Arruza.* — Prépare *A Horse For Mr. Barnum.*

C'est un primitif qui donne tête baissée dans l'aventureuse nature des choses. Ses films sont une masse brute, aux éléments peu nombreux, mais strictement répartis de part et d'autre d'ébouriffantes ellipses, un bloc taillé par une massue préhistorique maniée avec une délicatesse d'orfèvre. Epuré à l'extrême, le bloc devient **Comanche Station,** rigueur — mais oui — classique.

B.B., par ailleurs, a ses thèmes, tics et tropes : spécialiste qualifié du bloc Randolph Scott (en tout et pour tout, trois gestes et deux mimiques, dont il varie subtilement l'agencement), qui sert de support à son a-gynie. Lui, les femmes, c'est dans la vie qu'il les aime, mais, dans l'œuvre, ombres, plus ou moins éthérées, bien que nécessaires.

Ce dernier représentant de la race des grands westerniens fit une remarquable incursion dans la jungle de l'asphalte avec **Diamond,** où l'arrivisme gangstérien évoque bien d'autres chutes et ascensions.

Terminons (comme il fait) sur les toreros. Il en fut, il en filma et, comme il ne faut jamais rester sur un échec, il vient d'en refilmer. Bien reçu les oreilles et la queue. Attendons le reste. — M. D.





Shirley Jones et Richard Brooks (Elmer Gantry).

BROOKS Richard

Né le 18 mai 1912 à Philadelphie. 1934 : reporter sportif au « Record » de Philadelphie. 1936 : éditorialiste à la radio (WNEW et NBC). 1940 : plusieurs mises en scène théâtrales à New York. 1941 : radio à Hollywood. 1942 : dialogues de *Sin Town*, de Ray Enright. 1943 : adaptation de *White Savage*, *Cobra Woman*, *My Best Gal*. Fait la guerre dans les Marines. 1945 : écrit son premier roman « *The Brick Foxhole* » (d'où fut tiré *Crossfire*). Scénariste de 1946 à 1949 : *Swell Guy*, *To the Victor*, *Storm Warning*, *Any Number Can Play*, *Mystery Street*, *Key Largo*. Second roman (« The Boiling Point ») en 1948 et le troisième (« The Producer ») en 1951. Fonde en 1956 sa propre compagnie, la Richlar Productions Limited. Est scénariste (crédité ou non) de tous ses films.

FILMS (*cf.* Filmographie n° 61) :

1950 : *Crisis* (Cas de conscience). — 1951 : *The Light Touch* (Miracle à Tunis). — 1952 : *Deadline U.S.A.* (Bas les masques). — 1953 : *Battle Circus* (Le Cirque infernal), *Take the High Ground* (Sergent la terreur). — 1954 : *Flame and the Flesh*, *The Last Time I Saw Paris*. — 1955 : *The Blackboard Jungle* (Graine de violence), *The Last Hunt*. — 1956 : *The Catered Affair*. — 1957 : *Something of Value* (Le Carnaval des Dieux). — 1958 : *The Brothers Karamazov*, *Cat On a Hot Tin Roof*. — 1960 : *Elmer Gantry* (Le Charlatan). — 1962 : *Sweet Bird of Youth*. — 1964 : entreprend le tournage de *Lord Jim*.

C'est l'intellectuel américain type, le sergent York de la mise en scène, y compris les cheveux en brosse et la pipe, règle confirmée par l'exceptionnelle photo ci-jointe. **Lord Jim** et ses nouvelles frontières prouvera d'ailleurs que Brooks pousse le Kennedysme jusqu'à la gauche, et qu'il est bien tel que l'avait décrit Kazan : *un scénariste dans la foule que son cœur de lion ne détourne pas de ses devoirs de cinéaste*. La carrière de ce progressiste est donc exemplaire dans la progression, et s'il panoramique, travelingue ou gros-planise *comme s'il pratiquait l'acte conjugal*, avec honnêteté et violence, c'est désormais tout à son honneur. De **Blackboard Jungle** à **Elmer Gantry** se dessine nettement l'héritage des grands primitifs américains : l'appréhension directe et physique *du* réel qui se joint harmonieusement avec la distance de la réflexion, de la sagesse. — J.-L. G.

CAPRA Frank

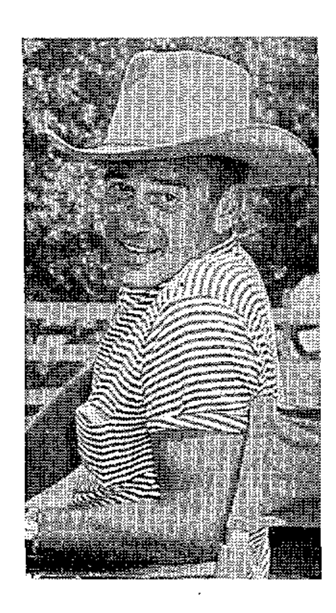
Né le 18 mai 1897 à Palerme. 1903 : vient avec ses parents aux Etats-Unis. Dès 1921, met en scène des *Screen Snap Shots*, à la Columbia. Puis assistant metteur en scène à la Paul Ger son Co., gagman chez Hal Roach, gagman de *Our Gang*. A la First National, met en scène les comédies de *Harry Langdon*. De 1941 à 1945, service cinématographique de l'Armée (série *Why We Fight*). 1945 : fonde la Liberty Films avec Samuel Briskyn, William Wyler et George Stevens (fusionnée en 1947 à la Paramount). 1947 : scénario de *Magic Town*. 1951 : scénario original de *Westward the Women*. Quitte la Paramount en 1951. Plusieurs films de TV.

PRINCIPAUX FILMS :

1926 : *The Strong Man*. — 1927 : *Long Pants*, *For the Love of Mike*. — 1928 : *That Certain Feeling*, *Submarine*, *Power of the Press*. — 1929 : *Donovan Affair*. — 1930 : *Ladies of Leisure*. — 1931 : *Platinum Blonde*. — 1932 : *American Madness*. — 1933 : *Lady For a Day*. — 1934 : *It Happened One Night* (New York-Miami). — 1936 : *Mr. Deeds Goes to Town*. — 1937 : *Lost Horizon*. — 1938 : *You Can't Take It With You*. — 1939 : *Mr. Smith Goes to Washington*. — 1941 : *Meet John Doe* (L'Homme de la rue). — 1944 : *Arsenic and Old Lace*. — 1946 : *It's a Wonderful Life*. — 1948 : *State of the Union* (L'Enjeu). — 1950 : *Riding High* (Jour de chance). — 1951 : *Here Comes the Groom* (Si l'on mariait papa). — 1959 : *A Hole in the Head*. — 1961 : *Pocketful of Miracles* (Milliardaire pour un jour).

Il y a quelque malédiction à avoir été, des années durant, le cinéaste de la réconciliation, de la gentillesse, des utopies humanitaires, des paradis perdus, de la critique sociale camouflée sous le masque attendrissant de la comédie (ou le contraire) : après avoir été en phase avec l'esprit d'une période et d'un peuple, dont les aspirations « démocratiques » s'accommodaient à merveille d'une sincérité de bonne compagnie, Capra, soudain, parut démodé ; il n'était que fidèle à lui-même. A force de l'avoir enfermé (et bien qu'il nous y eût convié par son obstination) dans la *désuétude touchante* de son humanisme petit-bourgeois, on oublia la manière de courage qu'il manifesta, tout au long de sa carrière, à braver l'interdit d'un art des bons sentiments, où le recours au rêve et à *la fantaisie permettait le rachat* des mauvais. Et de même, aveuglés par le ressassement des thèmes, sa grande invention sur le jeu des comédiens (de **New York-Miami** à **A Hole in the Head**). Faut-il donc réhabiliter Capra ? Il a su, dans le récent **Pocketful of Miracles**, subtiliser sa vision personnelle, et justifier ainsi, rétrospectivement, certaines complaisances passées : l'esthétique, plus affirmée que jamais, du conte de fées s'y tempère d'une sorte de réalisme au second degré, de **l'écart** implicite vis-à-vis d'un irréel si souvent chanté et toujours refusé. Entre ces deux versions de **Lady For a Day**, il y a tout Capra ; les couleurs de la féerie se fanent, la tristesse gagne les vieux sourires. A quoi bon juger Capra, qui le fait si bien lui-même ? — J.-A. F.





CARLSON Richard

Né le 29 avril 1914 à Alberta Lea (Minnesota). Diplômé de l'Université du Minnesota. Met en scène au théâtre : « Richard II, Three Men On a Horse, Night of January 16, Now You've Done It ». Réalise pour la TV : « I Led Three Lives ». Carrière à Hollywood comme acteur : *The Young in Heart* (1938), *Back Street, The Little Foxes, Presenting Lily Mars, The Blue Veil, Hell, Flat Top, Seminole, The Magnetic Monster, All I Desire, It Came From Outer Space, The Maze, Creature From the Black Lagoon, The Last Command, Bengazi, Tormented* (1961).

FILMS :

1954 : *Riders to the Stars, Four Guns to the Border* (Quatre tueurs et une fille). — 1958 : *The Saga of Hemp Brown* (L'Implacable poursuite), *Appointment With a Shadow* (Rafales dans la nuit).

Ce visage familier des science-fictions a surpris son monde en débutant par un manifeste : « Il est temps », professait-il, « de ne plus décrire les héros de westerns embrassant leur cheval de préférence à leur maîtresse. Faisons un film pour prouver que les cow-boys sont, aussi, des hommes avec les femmes. » **Four Guns** suivit point par point ce programme : Coleen Miller y jouait les bombes jouvencelles, dont l'explosion ne laisse que ruines fumantes. Adieu les grands espaces ! Carlson fit le western intimiste, cernant ses personnages dans des bâtisses étroites et des conflits à court terme. **Hemp Brown** poursuivit la lancée, ironie joyeuse, mépris de l'épopée — mais sur le mode mineur. Richard a-t-il épuisé en un film toute sa témérité ? Cela dit, plus d'un western récent, où la volonté de canular dissimule mal la sécheresse de l'inspiration, ferait, à cette source, une heureuse trempette. — J. G.

CASSAVETES John

Né en 1929 à New York. Academy of Dramatic Arts de New York. Assistant-régisseur à Broadway pour la pièce « Fifth Season ». Acteur à la TV dans « Omnibus, Elgin Playhouse » et d'autres séries, puis, au cinéma, dans *Taxi, The Night Holds Terror, Crime in the Streets, A Man Is Ten Feet Tall, Saddle the Wind, Affair in Havana, Middle of Nowhere, Fever Tree*, etc. Marié à l'actrice Gena Rowlands. C'est au cours de l'émission « Night People » que Cassavetes lance un appel pour réunir des fonds pour tourner *Shadows*. Deux versions du film sont tournées, pour la somme totale de 40 000 $. 1963 : Stanley Kramer refait le montage de *A Child Is Waiting*, défigurant le film, d'après Cassavetes. Ayant abandonné son projet *Gemini*, il est retourné à New York.

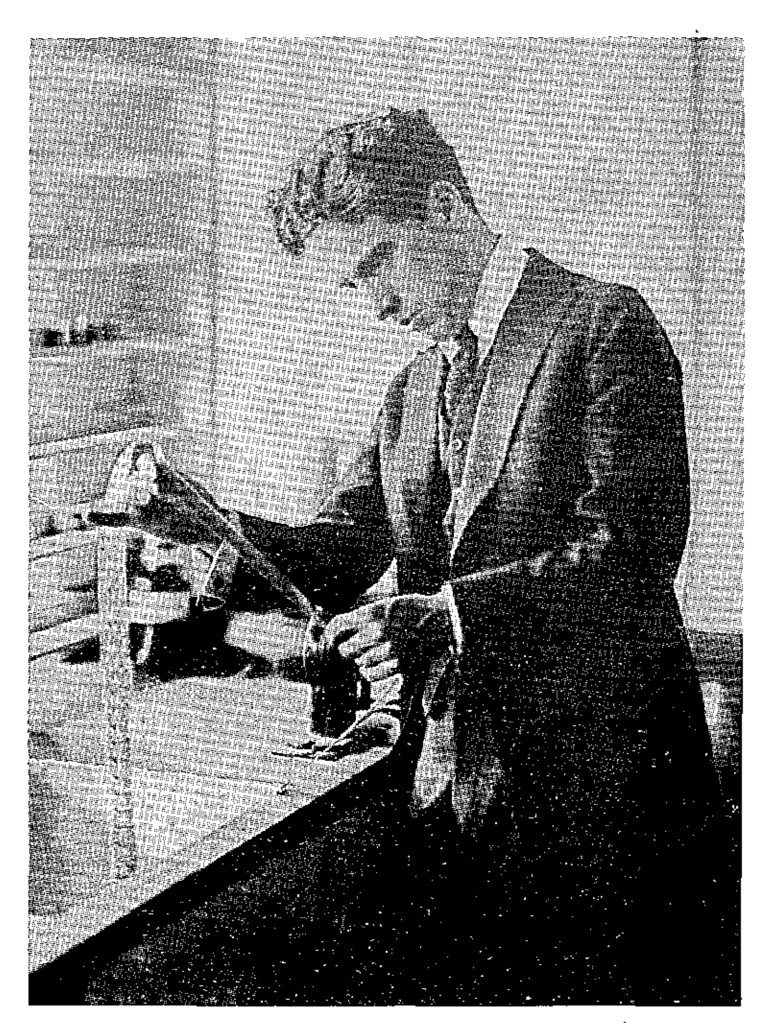
FILMS :

1960 : *Shadows*. — 1961 : *Too Late Blues* (La Ballade des sans-espoir). — 1963 : *A Child Is Waiting*.

Ou le point de rupture : avec **Shadows**, l'école de New York, dont on parlait depuis longtemps sans voir grand chose, devient réalité. Au centre du film, le **jeu** retrouve un rôle moteur qui, plus que l'équivalent d'une comedia dell'arte greenwichienne, est l'envers du lâchez-tout rigoureux de Mingus. **Too Late Blues** avoue les sources : improvisations sur une berceuse sentimentale, un Davis su par cœur. Cassavetes est un naïf qui joue au roublard ; il filme de naïfs roublards et des ingénues désabusées, qui se dépêchent de donner les coups qu'ils ont peur de recevoir; c'est le Marivaux de la lâcheté complice. — J. R.

John Cassavetes et Bobby Darin *(Too Late Blues)*.





Chaplin 1925 : *The Gold Rush.*

CHAPLIN Charles Spencer

Né le 16 avril 1889 à Londres, de parents acteurs. Monte sur scène dès l'âge de 7 ans, engagé par William Gillette, et fait le tour des music-halls du Royaume-Uni. 1910 : part en tournée aux Etats-Unis avec les Ménestrels de Fred Karno. 1914 : interprète de Keystone *comedies. 1918 : fonde la* Charles Chaplin Film Corp. 1954 : quitte les Etats-Unis et s'établit en Suisse. Interprète de tous ses films (sauf *A Woman of Paris*) et, depuis 1915, scénariste de tous ses films. Heureux père de famille.

PRINCIPAUX FILMS :

1914 : 22 films à la Keystone (dont *The Rounders, Dough and Dynamite, His Prehistoric Past*). — 1915-1916 : 14 films à la Essanay (dont *The Tramp, A Night in the Show, Carmen*). — 1916-1917 : 12 films à la Mutual (dont *The Fireman, The Vagabond, Easy Street, The Immigrant*). — 1918-1923 : *9 films pour la First National (The Bond, A Dog's Life, Shoulder Arms, Sunnyside, A Day's Pleasure, The Kid, The Idle Class, Pay Day, The Pilgrim)*. — 1923 : *A Woman of Paris* (L'Opinion publique). — 1925 : *The Gold Rush* (La Ruée vers l'or). — 1928 : *The Circus*. — 1931 : *City Lights*. — 1936 : *Modern Times*. — 1940 : *The Great Dictator*. — 1947 : *Monsieur Verdoux*. — 1952 : *Limelight* (Les Feux de la rampe). — 1957 : *A King in New York*.

Il est au-dessus de tout éloge puisque c'est le plus grand. Car quoi dire d'autre ? Le seul cinéaste, *en tout cas, qui peut supporter sans* malentendu le qualificatif si fourvoyé d'humain. De l'invention du plan-séquence dans **Charlot boxeur** à celle du cinéma-vérité dans le discours final du **Dictateur,** Charles Spencer Chaplin, tout en restant en marge de tout le cinéma, a finalement rempli cette marge de plus de choses (quels autres mots employer : idées, gags, intelligence, honneur, beauté, gestes ?) que tous les cinéastes réunis le reste du cahier. On dit aujourd'hui Chaplin comme on dit Vinci, ou plutôt Charlot comme Léonard. Et quel plus bel hommage, en ce milieu de vingtième siècle, rendre à un artiste de cinéma que de citer ce mot de Rossellini après la vision d'**Un roi à New York** : « C'est le film d'un homme libre ! » — J.-L. G.

CLARKE Shirley

Née à New York. Ballerine dans le groupe de Martha Grahame et Anna Sokolow. Crée divers ballets au Dance Theatre du 92th Street « Y », à Carnegie Hall et en tournée. Présidente de la National Dance Association. 1952-1958 : réalise des courts-métrages, la plupart sur la danse (*Dance in the Sun, in Paris Park, Bullfight, A Moment in Love, Loops, Bridges-Go-Round, Skyscraper, A Scary Time*). A une fille de dix-huit ans.

FILMS :

1960 : The Connection. — 1963 : The Cool World.

The Connection intrigue ; **The Cool World** justifie. Univers clos de la drogue ou de la bande, Shirley Clarke, de prime abord, s'enferme avec les siens : c'est, plus qu'un pari, une épreuve, et la littérature n'est qu'un biais, la patte blanche des initiés ; ensuite, l'aventure. C'est donc le jeu de l'identification qui est joué ici, mais si carrément, si absolument que l'engagement physique devient rituel de connaissance : s'abolissant dans ceux qu'elle épie, les mimant jusqu'à la démence, tout lui est rendu au centuple, *et c'est, autour du jeune noir* du **Cool World**, toute une société qui se noue, se découvre, se recrée, dirait-on, autour de nous, et ses codes, ses classes, son langage, ses coutumes : synthèse anthropologique en action, peut-être, aussi, la vérité sur l'affron-



FILMS DECLARES :

1954 : *Highway Dragnet*. — 1955 : *Five Guns West* (Cinq fusils à l'Ouest), *Apache Woman* (La Femme Apache). — 1956 : *The Day the World Ended, It Conquered the World, The Oklahoma Woman, Swamp Woman*. — 1957 : *Teenage Doll, Naked Paradise, Attack of the Crab Monsters, Not of This Earth, Rock All Night, She-Gods of the Shark-Reef, Thunder Over Hawaii*. — 1958 : *The Gunslinger, The Undead, Machine Gun Kelly* (Mitraillette Kelly), *Sorority Girl, Carnival Rock*. — 1959 : *Viking Women and the Sea Serpent, War of the Satellites, I Mobster, Cry Baby Killer*. — 1960 : *A Bucket of Blood, The Wasp Woman, Ski Troop Attack*. — 1961 : *The Pit and the Pendulum, The Premature Burial, The Fall of the House of Usher, Tales of Terror, The Little Shop of Horrors, Last Woman On Earth, Creature From the Haunted Sea*. — 1962 : *The Tower of London, The Intruder, The Raven, The Terror, The Young Racers*. — 1963 : *The Man With X Rays, The Haunted Palace, The Dubious Patriot, The Masque of the Red Death*.

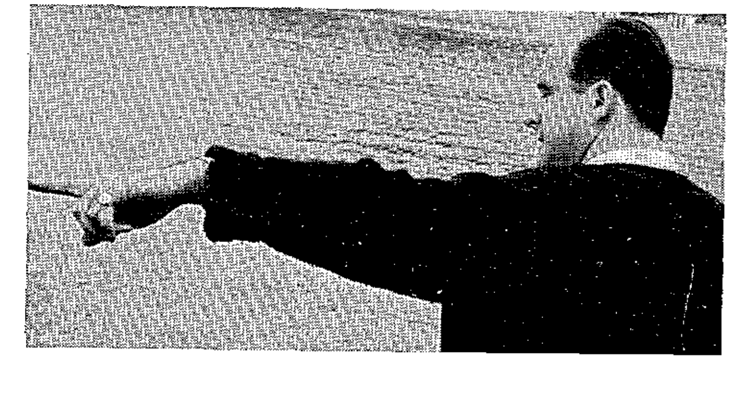
tement légendaire des Grecs et des Troyens, mais par surprise : les Loups et les Pythons ne « signifient » autre chose qu'eux-mêmes ; c'est le fait divers, et pas la tragédie ; c'est la vie perdue, et pas l'enquête. Car si la tradition de l'Amérique est celle d'un cinéma physique, qui n'exprime rien qui ne soit confondu à la chair et au sang du héros, c'est ici qu'elle garde, aujourd'hui, un sens. — J. R.

CORMAN Roger

Né le 5 avril 1926 à Detroit (Michigan). Etudes à Beverly Hills. De 1944 à 1946, fait la guerre dans l'U.S. Navy : bachelier ès-sciences du génie maritime. 1947 : études à l'Université de Stanford. 1948 : garçon de courses à la Fox, puis lecteur chargé du dépouillement des scripts. 1950 : soutient à l'Université d'Oxford une thèse sur la littérature anglaise. Visite l'Europe, s'installe au quartier latin pour écrire. 1951-1952 : agent littéraire. En Californie, collabore à des revues. Producer d'un grand nombre de films pour American International, Lippert Films, etc. A travaillé pour de toutes petites firmes cinématographiques (Filmgroup, etc.), dont les films sont omis dans les index américains. Produit, écrit *Highway Dragnet* (1952), *The Monster From the Ocean Floor* (1953), *The Fast and the Furious* (John Ireland, 1954). Produit environ 50 films en plus des siens. Passant en 1962 quinze jours de vacances en Italie, on lui attribue la mise en scène d'*Atlas, le triomphateur d'Athènes*.



Western, S.F. ou préhistoire, rock, Scarfaces, Poe : cinq cycles successifs assez bien définis, mais nous les *définirions mieux si 36 de ses 37* derniers films n'étaient pas inédits en France. L'Ouest ne l'inspira pas, mais ses biofilms de gangmen étaient déjà plus originaux et nerveux. Le cycle Poe (6 films + 4 similaires) le révéla définitivement : aidé de



Richard Matheson, scénariste, de Floyd Crosby, opérateur, il a su traduire ses obsessions psychanalytiques en termes purement formels, grâce à l'emploi de tous les artifices. Son principe : partir de l'idée de Poe, imaginer une intrigue absolument nouvelle, complexe et délirante, pour retrouver au bout l'atmosphère de l'original. L'humour, parfois parodique, y coïncide fort bien avec la terreur, que créent mieux les ruptures de ton brutales que les continuités horrifiques sans surprise.

Corman est ce qu'on pense qu'était Tod Browning, ce qu'auraient dû être Schoedsack et Cooper. Mais si le décor ne permet plus cette vie des formes, le mélo freudien de quat' *cents réapparaît, percé* **(The Young Racers)** de fulgurants plans de bolides : le plus intellectuel — et le plus industriel — des artisans de la série Z gagnera-t-il à exposer ses hautes ambitions au grand jour, comme il le fera dès 64, plutôt qu'à les incarner dans le spectacle ? — L.M.

CORNFIELD Hubert

Né à Istanbul le 9 février 1929. 1930-39 : vit à Paris, son père étant le directeur de la M.G.M. pour la France. 1939 : part pour l'Espagne, puis pour les Etats-Unis. 1947 : études à *l'Université de Pennsylvanie, section décoration.* 1951 : retourne à Paris où il devient maquettiste à la Fox (affiche de *All About Eve).* 1953 : suit les cours de l'Actor's Studio. 1954 : scénariste aux Allied Artists. 1956 : réalise pour la TV « Operation Cicero », avec Ricardo Montalban et Peter Lorre. En désaccord avec son producteur Kra*mer quant au montage final de Pressure Point.*

FILMS :

1952 : *The Color Is Red* (film d'ama*teur 16 mm).* — 1955 : *Sudden Danger.* — 1957 : *Lure of the Swamp* (Le Secret des eaux mortes). — 1958 : *Plunder Road* (Hold-up). — 1959 : *The Third Voice* (Allo, l'assassin vous parle). — 1961 : *Angel Baby* (co-r. P. Wendkos). — 1962 : *Pressure Point.*

Metteur en scène par amour du cinéma, a pris celui-ci au bas de l'échelle : petits policiers tournés en 10-15 jours — mais assortis d'une symbolique, européenne dans son esprit, primaire ici. Pourquoi vouloir *s'élever au-dessus du sujet, puisque* le principe du genre est justement de faire semblant de ne pas voir plus loin que le bout de son nez ? Or, Cornfield sait aussi raconter, comme un vieux Warner : le hold-up sous la pluie de **Plunder Road,** par exemple. Mais c'est maintenant Kramer qui donne le ton : il n'est pas prouvé *qu'il soit, pour lui, le bon.* — B. T.

CROMWELL John

Né le 23 décembre 1888 à Toledo (Ohio). Etudes à l'Université de Howe (Indiana). Acteur d'abord en tournées, puis à Broadway (« Little Women »). 1953 : *met en scène au théâtre* « Sabrina Fair ». 1957 : joue dans le film *Top Secret Affair* (H.-C. Potter).

FILMS :

1929 : *The Dummy, The Mighty, The Dance of Life, Close Harmony.* — 1930 : *Street of Chance, Tom Sawyer, The Texan, For the Defense.* — 1931 : *Scandal Street, Richman's Folly, The Vice Squad, Unfaithful.* — 1932 : *The World and the Flesh.* — 1933 : *Sweepings, The Silver Cord, Double Harness, Ann Vickers.* — 1934 : *Spitfire, This Man Is Mine, Of Human Bondage* (Servitude humaine), *The Fountain.* — 1935 : *Jalna, Village Tale, I Dream Too Much.* — 1936 : *Little Lord Fauntleroy, To Mary With Love, Banjo On My Knee.* — 1937 : *The Prisoner of Zenda.* — 1938 : *Algiers.* — 1939 : *Made For Each Other, In Name Only.* — 1940 : *Abe Lincoln in Illinois, Victory.* — 1941 : *So Ends Our Night.* — 1942 : *Son of Fury* (Le Chevalier de la vengeance). — 1944 : *Since You Went Away.* — 1945 : *The Enchanted Cottage.* — 1946 : *Anna and the King of Siam.* — 1947 : *Dead Reckoning* (En marge de l'enquête), *Night Song.* — 1950 : *Caged.* — 1951 : *The Company She Keeps, The Racket.* — 1958 : *The Goddess* (La Déesse).

De ceux que l'on traite, en passant, d'« honnête technicien ». *Fort bien ;* et le souvenir, avouons-le confus, des mélos entrevus il y a dix ou quinze ans, fait que son nom se perd bientôt dans la brume et qu'il est, en 55, purement et simplement rangé parmi les « fausses réputations ». Et puis, vient **La Déesse** : c'est-à-dire, bien sûr, le meilleur script de Chayefsky, mais c'est aussi la seule fois (hors jeu **Catered Affair,** inédit ici) où celui-ci est véritablement mis en scène, et repris au niveau du jeu profond des êtres et du monde. Puis le silence... Alors ? Mais en finir sur cette énigme, voilà le geste d'un gentleman.



CUKOR George

George Dewey Cukor est né le 7 juillet 1899 à New York. 1918 : assistant *régisseur pour « Better' Ole », à* Chicago. 1919 : régisseur dans la compagnie d'Edgar Selwyn, puis dans celle des frères Schubert. De 1920 à 1928, metteur en scène au Lyceum Theatre de Rochester. 1926 : premier grand succès avec « The Great Gatsby » à Broadway. Puis « The Constant Wife », « Her Cardboard Lover » pour la compagnie Charles Frohman, et « The Furies ». 1929 : premier contact avec le cinéma : dialo-



Ty Hardin, Glynis Johns et George Cukor *(The Chapman Report)*.

guiste à la Paramount, dialogues de *All Quiet On the Western Front* pour l'Universel ; est ensuite co-réalisateur à la Paramount.

FILMS (cf. Filmographie n° 115) :

1930 : *Grumpy* (co-r. Cyril Gardner), *Virtuous Sin* (co-r. Louis Gasnier), *The Royal Family of Broadway* (co-r. Cyril Gardner). — 1931 : *Tarnished Lady, Girls About Town.* — 1932 : *One Hour With You* (sup. Ernst Lubitsch), *What Price Hollywood, A Bill of Divorcement, Rockabye, Our Betters.* — 1933 : *Dinner at Eight* (Les Invités de huit heures), *Little Women* (Les Quatre filles du Docteur Marsch). — 1934 : *The Personal History Adventures Experience and the Observations of David Copperfield the Younger.* — 1935 : *Sylvia Scarlett.* — 1936 : *Romeo and Juliet, Camille* (Le Roman de Marguerite Gautier). — 1938 : *Holiday, Zaza.* — 1939 : *Gone With the Wind* (co-r. Victor Fleming et Sam Wood), *The Women, Susan and God.* — 1940 : *The Philadelphia Story* (Indiscrétions). — 1941 : *A Woman's Face* (Il était une fois), *Two-Faced Woman.* — 1942 : *Her Cardboard Lover, Keeper of the Flame.* — 1943 : *Resistance and Ohm's Law* (C.-M.). — 1944 : *Gaslight* (Hantise), *Winged Victory.* — 1947 : *Desire Me* (La Femme de l'autre, co-r. Jack Conway), *A Double Life* (Othello). — 1948 : *Edward My Son.* — 1949 : *Adam's Rib* (Madame porte la culotte). — 1950 : *A Life of Her Own.* — 1951 : *The Model and the Marriage Broker, The Marrying Kind* (Je retourne chez Maman). — 1952 : *Pat and Mike* (Mademoiselle gagne-tout). — 1953 : *The Actress, It Should Happen to You* (Une femme qui s'affiche). — 1954 : *A Star Is Born.* — 1955 : *Bhowani Junction* (La Croisée des destins). — 1957 : *Les Girls, Wild Is the Wind.* — 1959 : *Heller in Pink Tights, Song Without End* (Le Bal des adieux, co-r. Charles Vidor). — 1960 : *Let's Make Love* (Le Milliardaire). — 1963 : *The Chapman Report* (Les Liaisons coupables), *Something's Got to Give* (inachevé). — 1963-1964 : *My Fair Lady.*

Le désir détruit son objet, c'est la règle du jeu. Cinéaste de l'enfer des femmes, Cukor leur fait endurer d'abord leur paradis, qui n'est pas plus doux. Misogynie ? Mais non : plein emploi de la nature dans l'artifice. Tendresse extrême qui n'atteint la femme au cœur que pour le lui rendre. Plus qu'un apprentissage de la vie, c'est une éducation de l'amour que Cukor lui impose. Tout y sert de leçon, mensonges, vérités, jeux et jeu. Mais l'instrument privilégié en est le cinéma : metteur en scène, **The Chapman Report** nous prouve que Cukor ne l'est pas qu'avec les acteurs ; c'est désormais d'univers qu'il s'agit. — J.-L. C.

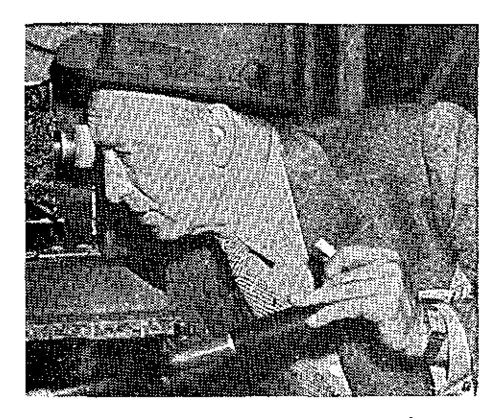
CURTIZ Michael

Né le 24 décembre 1888 à Budapest. Suit les cours de l'Académie Royale du théâtre et des arts, puis est acteur de théâtre à Budapest. Fonde aussi une compagnie et fait de la mise en scène. Fait ses débuts cinématographiques en Suède sous la direction de Mauritz Stiller et Victor Sjöström. Acteur, assistant, puis metteur en scène : *Odette et L'Histoire des femmes illustres*, avec Garbo dans le rôle de Marie-Antoinette. Travaille ensuite en Hongrie (Sacha Productions), puis en Allemagne pour UFA. Première guerre mondiale dans l'artillerie autrichienne. Opérateur d'actualités. Après la guerre, travaille à Paris (pour Eclair), en Italie, en Angleterre et au Danemark. Harry Warner l'emmène à Hollywood réaliser *L'Arche de Noë*. Très longtemps sous contrat à la Warner : y réalisera tous les ans jusqu'en 1953 trois films ou plus... Mort en 1962.

PRINCIPAUX FILMS :

1927 : *Moon of Israel, The Third Degree, A Million Bid.* — 1928 : *Lost Lady.* — 1931 : *River's End.* — 1932 : *Doctor X.* — 1933 : *Wax Museum, 20 000 Years in Sing Sing, Female.* — 1934 : *The Key.* — 1935 : *Black Fury, Captain Blood.* — 1936 : *Charge of the Light Brigade.* — 1937 : *Kid Galahad.* — 1938 : *Four Daughters, Angels With Dirty Faces, The Adventures of Robin Hood.* — 1939 : *Dodge City, Daughters Courageous.* — 1940 : *Virginia City, The Sea Hawk, The Santa Fe Trail.* — 1943 : *Yankee Doodle Dandy* (La Glorieuse Parade), *Casablanca, Mission to Moscow.* — 1944 : *Passage to Marseilles, Janie, This Is the Army.* — 1945 : *Mildred Pierce, Roughly Speaking.* — 1946 : *Night and Day.* — 1947 : *The Unsuspected* (Le Crime était presque parfait). — 1948 : *Romance on the High Seas* (Romance à Rio). — 1949 : *Flamingo Road* (Boulevard des passions), *My Dream Is Yours, The Lady Takes a Sailor.* — 1950 : *Young Man With a Horn* (La Femme aux chimères), *Bright Leaf* (Le Roi du tabac), *The Breaking Point* (Trafic en haute mer). — 1951 : *Jim Thorpe All American* (Le Chevalier du stade), *Force of Arms* (Les Amants de l'enfer). — 1952 : *I'll See You in My Dreams* (La Femme de mes rêves), *The Story of Will Rogers.* — 1953 : *The Jazz Singer, Trouble Along the Way, The Boy From Oklahoma* (L'Homme des plaines). — 1954 : *The Egyptian, White Christmas.* — 1955 : *We're No Angels.* — 1956 : *The Scarlet Hour, The Vagabond King, The Best Things in Life Are Free.* — 1957 : *The Helen Morgan Story* (Pour elle un seul homme). — 1958 : *The Proud Rebel, King Creole.* — 1959 : *The Hangman, The Man in the Net.* — 1960 : *The Adventures of Huckleberry Finn, A Breath of Scandal* (Scandale à la cour). — 1961 : *Francis of Assisi, The Comancheros.*

Laissant allégrement un genre pour l'autre, du western au policier, du drame social à la piraterie, Curtiz n'y laisse pas d'autres traces de son passage. Légionnaire de la Warner, il prototypa ce fameux style tant scénaristique que technique qui fut la marque de la maison. Victime des normes de production quand le script était mauvais, il en bénéficia quand il était bon. Moins que l'artisan, c'est l'ouvrier spécialisé dans la moyenne : heureux dans le collage des prestigieux matériaux d'époque, ridicule dans le « prestige » ; habile à systématiser les trouvailles des autres, à enrôler Flynn dans des ferrailleries sans fard. Quitter la Warner sa mère lui désapprit son métier (**The Egyptian**). — B. T.



DaCOSTA Morton



Né à Philadelphie. Etudes à la Germantown High School et à la Temple University. D'abord acteur de théâtre (à Broadway et en tournées), il devient assez vite metteur en scène, toujours de théâtre, à Dayton, Port Washington, Cragsmoor, puis Broadway. Il y rencontre Maurice Evans et devient l'assistant de ce dernier. Metteur en scène au New York City Center, il dirige notamment « The Alchemist, She Stoops to Conquer, Dream Girl, Captain Brassbound's Conversion ». Sans connaître un mot d'italien, il met en scène « Dream Girl » à Rome, puis retourne aux U.S.A. où il devient le metteur en scène attitré du St. Louis Municipal Opera. Il dirige ensuite « Sabrina Fair, Plain and Fancy, No Time For Sergeants, Auntie Mame, The *Music Man* ».

FILMS :

1958 : *Auntie Mame* (Ma tante). — 1961 : *The Music Man.* — 1963 : *Island of Love.*

Metteur en scène haut coté à Broadway ; dès son coup d'essai, s'imposent qualités et défauts (que l'on retrouve dans l'inédit **Music Man**, *autre pièce filmée*) : goût prononcé pour les héros vociférants, les cataclysmes humains, les paroxysmes scéniques, l'exubérance décorative, auquel répond un penchant indéniable à la vulgarité et au sentimentalisme agressif. Dans le meilleur des cas, un cyclone balaie l'écran ; dans les autres... — B. T.

DASSIN Jules

Né le 18 décembre 1911 à Middletown (Connecticut). 1934-1936 : études d'art dramatique en Europe. 1936 : acteur au Yiddish Theatre, membre du groupe théâtral ARTEF dans le cadre duquel il met en scène « Recruits 200 000, Clenten Street, The Outlaw ». Puis écrit pour la radio des émissions (« Le Manteau »), et met en scène à Broadway pour Martin Gabel « The Medicine Show ». 1940 : à Hollywood, stagiaire à la R.K.O. *(They Knew What They Wanted, Mr. and Mrs. Smith)*, réalisateur de courts métrages à la M.G.M. *(Arthur Rubinstein, Marian Anderson, Andres Segovia, Pablo Casals, Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky, Jan Peerce, The Million Dollar Trio, The Tell-Tale Heart).* 1950 : quitte les U.S.A. pour raisons politiques. Tourne en Grande-Bretagne, en France, puis en Grèce. Ac-

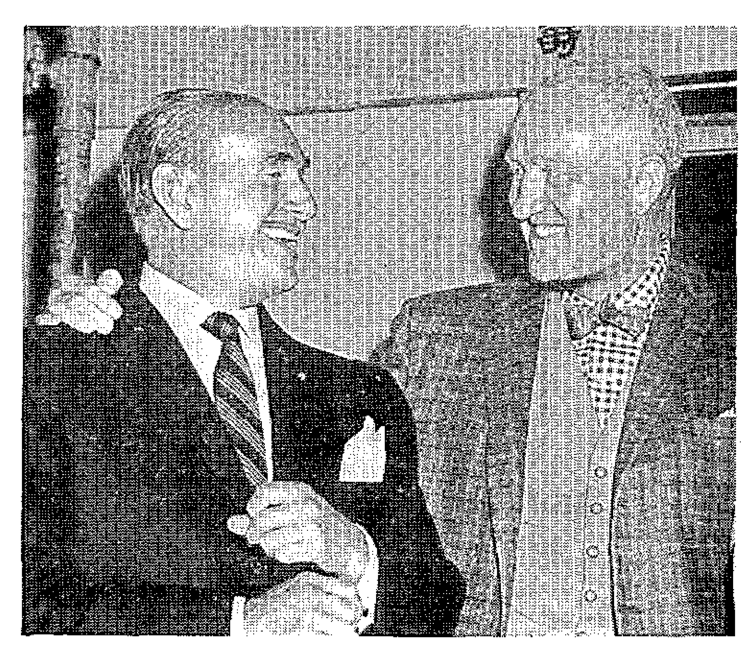
teur dans *Thieves' Highway*, le *Rififi* et *Jamais le dimanche*.

FILMS (cf. Filmographie n° 47) :

1941 : *Nazi Agent, The Affairs of Martha (Once Upon a Thursday)*. — 1942 : *Reunion in France, Time Fortune*. — 1943 : *Young Ideas, The Canterville Ghost*. — 1944 : *A Letter For Evie*. — 1946 : *Two Smart People*. — 1947 : *Brute Force* (Les Démons de la liberté). — 1948 : *The Naked City* (La Cité sans voiles). — 1949 : *Thieves' Highway* (Les Bas-fonds de Frisco). — 1950 : *Night and the City* (Les Forbans de la nuit). — 1954 : *Du Rififi chez les hommes*. — 1957 : *Celui qui doit mourir*. — 1959 : *La Loi*. — 1960 : *Pote Tin Kyriaki (Never On Sunday)*. — 1962 : *Phaedra*. — 1963 : *Topkapi*.

A laissé les bas-fonds pour la tragédie grecque ; il émigre et perd tout. Il avait une légende noire et brusque, il n'a plus qu'une actrice mégalofemme. L'un des premiers à montrer New York dans sa misère et sa grandeur (**Naked City**), nous l'appelâmes « le cinéaste de la compassion » pour la façon sans hypocrisie dont il aimait ses personnages. Il les aime toujours, mais ce ne sont plus les mêmes. La Grèce n'est pas pour lui retour aux sources : il n'y a de mythologie qu'en Amérique. De cette Amérique, de cette mythologie, Dassin fut, avec **Thieves'Highway** et **Night and the City**, mieux que le peintre ou le poète, un peu le créateur. Restons en 1950.





Mr. Jack Warner et Delmer Daves.

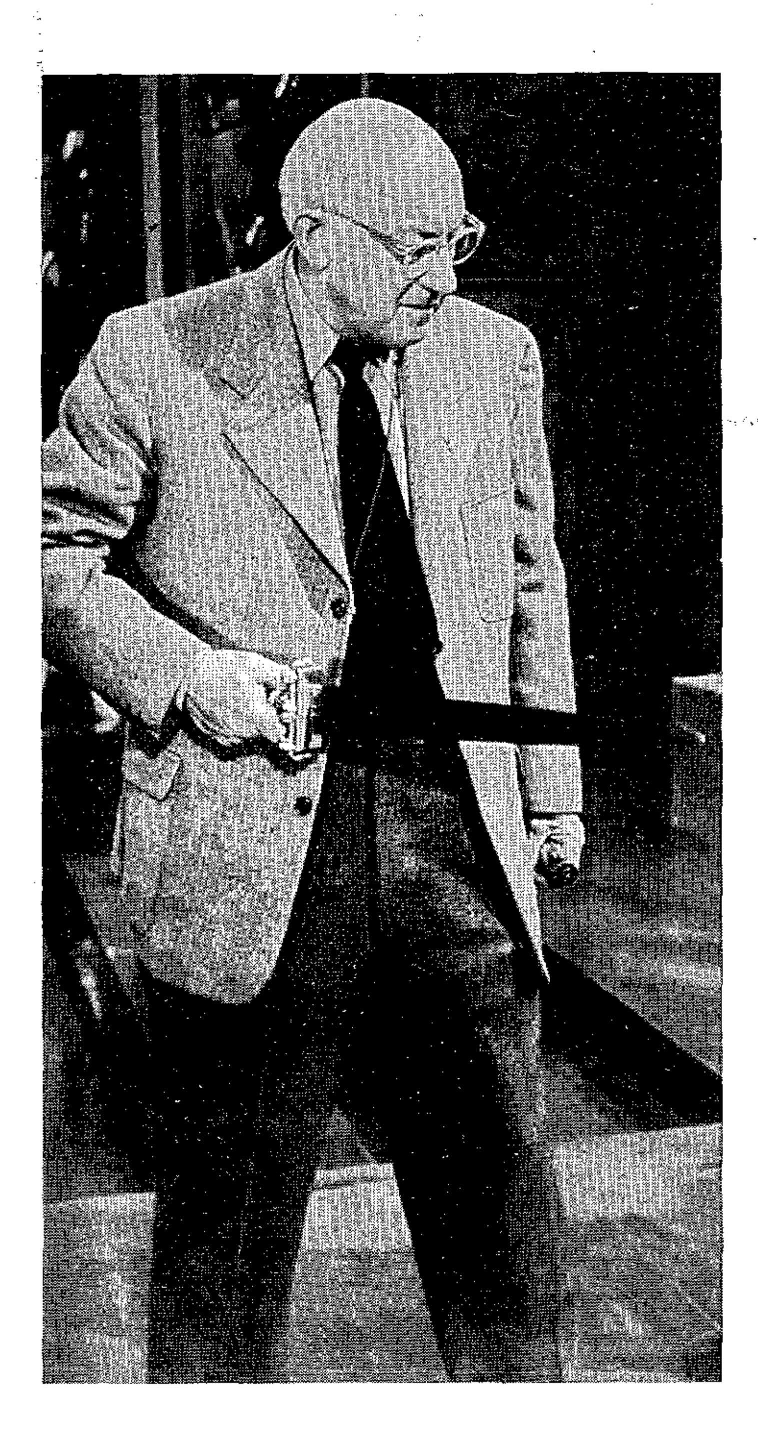
DAVES Delmer

Né le 24 juillet 1904 à San Francisco. Etudes très poussées au Lycée de Venice, à l'Ecole supérieure Polytechnique et à l'Université de Sanford (droit). Pendant ses vacances, fait des voyages en Europe à bicyclette, ou chez les Navajos et Hopi. 1927 : assistant régisseur pour *La Caravane vers l'Ouest*, de James Cruze. Jusqu'en 1934, il travaille à la Metro comme conseiller technique pour tous les films se passant dans une université. Il est aussi co-scénariste et acteur pour *So This Is College, Clear and Wires, Divorce in the Family*. De 1934 à 1937, scénariste à la Warner (abandonne le métier d'acteur) : *Flirtation Walk, Page Miss Glory, The Go Getter, The Singing Marine, The Petrified Forest*. De 1937 à 1942, scénariste indépendant (*Love Affair, You Were Never Lovelier*, etc.). 1955 : scénario de *White Feather* (Robert D. Webb). Est devenu son propre producteur. Marié (1937, à Mary Lou Lender), un fils et une fille. Scénariste de presque tous ses films.

FILMS :

1943 : *Destination Tokyo*. — 1944 : *The Very Thought of You, Hollywood Canteen*. — 1945 : *Pride of the Marines, This Love of Ours*. — 1946 : *The Red House*. — 1947 : *Dark Passage*. — 1948 : *To the Victor* (Ombres sur Paris). — 1949 : *A Kiss in the Dark, Task Force* (Horizons en flamme). — 1950 : *Broken Arrow*. — 1951 : *Bird of Paradise*. — 1952 : *Return of the Texan*. — 1953 : *Treasure of the Golden Condor, Never Let Me Go, Demetrius and the Gladiators*. — 1954 : *Drumbeat* (L'Aigle solitaire). — 1956 : *Jubal* (L'Homme de nulle part), *The Last Wagon*. — 1957 : *3 : 10 to Yuma*. — 1958 : *Cowboy, Kings Go Forth* (Diables au soleil), *The Badlanders* (L'Or du Hollandais). — 1959 : *The Hanging Tree* (La Colline des potences). — 1960 : *A Summer Place* (Ils n'ont que vingt ans). — 1961 : *Parrish* (La Soif de la jeunesse), *Susan Slade*. — 1962 : *Rome Adventure*. — 1963 : *Spencer's Mountain, Youngblood Hawke*.

C'est un humaniste : à travers la ferveur qu'il voue à ses personnages, se dessine un certain idéal de l'homme en l'homme. Il a le culte de la tolérance, de l'honneur, du respect. Sa morale est puisée aux sources des traditions américaines, à ceci près que beaucoup de ses compatriotes en réservent l'usage à leurs pairs et n'ont pour le reste que mépris brutal. Daves, nouvelle Antigone, est parti en guerre contre ce créonisme : son plus grand plaisir, découvrir une haute conception de l'homme chez ceux qui choquent le plus l'Américain moyen, les peuples inférieurs, les outlaws. Il tient à ce que la démonstration soit efficace : aussi entoure-t-il ses films de toutes les garanties de véracité imaginables, au point de se prendre lui-même pour un documentariste. Au terme de l'histoire, la leçon a porté ses fruits et il y a un petit groupe de convertis : au moins un homme et une femme, afin que tout soit clair. Ses films abondent en amitiés surpre-



nantes (indien et blanc, hors-la-loi et son gardien, vagabond et fermier, cow-boy et pied-tendre), en amours fous : mais qui ne sont pas applicables à tout le monde, et Daves le sait bien sans trop *vouloir se l'avouer*. Les purs forment chez lui un petit groupe, isolé au sein d'une société monstrueuse, aspirant à la paix des solitudes vierges : ces paysages sont *la vérité parce qu'ils sont beaux*, ces personnages sont aimables parce qu'ils ont trouvé en eux cette vérité. Il n'est pas jusqu'au cycle récent de mélodrames qui ne gagne au milieu champêtre une gravité inattendue : des adolescents inquiets viennent mûrir dans ces champs, loin des tourments de la vie moderne. Cette recherche des Edens fait à la fois la force et la faiblesse de Daves : il n'enseigne pas un art de vivre praticable ; c'est un romantique attardé. — J. G.

DeMILLE Cecil Blount

Né le 12 août 1881 à Ashfield (Massachusetts), de parents dramaturges. Etudes au Pennsylvania Military College, puis à l'Académie d'Art dramatique de New York. Acteur au Garden Theatre, monte « Hamlet », fonde la Standard Opera Co., écrit des pièces (« The Stampede, The Genius, The *Royal Mounted*, The Return of Peter Grimm », etc.). En 1912, fonde avec J.-L. Lasky et S. Goldwyn la Jesse L. Lasky Feature Play Co. et, du même coup, Hollywood. Il fonde *la Mercury Aviation Co. et en est président* de 1918 à 1924. En 1925, il rejoint la Corporation des Producers-Distributors. Il travaille pour la M.G.M. comme producteur de 1928 à 1931 et, à *partir* de 1931, pour la Paramount. Produit de nombreux films dont *The Wreck of the Hesperus, Let 'Er Go Gallagher* (Clifton, 1927), *The Buccaneer* (A. Quinn, 1958). Monte *Land of Liberty* (1940). Acteur de *Sunset Blvd* (Wilder, 1949). Depuis 1921, il préside les Cecil B. DeMille Productions ; en 1945, il est président de la Fondation Cecil B. DeMille « pour la liberté politique ». En 1928, à Jérusalem, l'Ordre du Saint-Sépulchre lui est conféré ; en 1942, il est nommé Doctor of Fine Arts de l'Université de la Californie du Sud ; en 1949, reçoit l'ordre d'Orange Nassau; nommé Motion Picture Pionnier et membre pour 35 ans de *l'Academy Award, il meurt le 21 janvier* 1959.

PRINCIPAUX FILMS (DeMille en a réalisé environ 75) :

1913 : The Squaw Man (qu'il recommencera en 1918 et 1931). — 1914 : *The Virginian, The Call of the North.* — 1915 : *Carmen, Temptation, The Cheat* (Forfaiture). — 1916 : *The Dream Girl.* — 1917 : *Joan the Woman, The Little American.* — 1918 : *Till I Come Back to You.* — 1919 : *Male and Female* (L'Admirable Crichton). — 1921 : *The Affairs of Anatol.* — 1922 : *Manslaughter.* — 1923 : *Adam's Rib, The Ten Commandments.* — 1924 : *Triumph, Feet of Clay.* — 1926 : *The Volga Boatman.* — 1927 : *The King of Kings.* — 1928 : *Godless Girl* (Les Damnés du cœur). — 1929 : *Dynamite.* — 1931 : *The Squawman.* — 1932 : *The Sign of*

the Cross. — 1933 : *This Day and Age.* — 1934 : *Four Frightened People, Cleopatra.* — 1935 : *The Crusades.* — 1936 : *The Plainsman* (Une aventure de Buffalo Bill). — 1938 : *The Buccaneer.* — 1939 : *Union Pacific.* — 1940 : *North West Mounted Police* (Les Tuniques écarlates). — 1942 : *Reap the Wild Wind* (Les Naufrageurs des mers du Sud). — 1944 : *The Story of Dr. Wassell.* — 1947 : *Unconquered* (Les Conquérants d'un nouveau Monde). — 1949 : *Samson and Delilah.* — 1952 : *The Greatest Show On Earth* (Sous le plus grand chapiteau du monde). — 1956 : *The Ten Commandments.* — 1959 : *The Buccaneer* (Les Boucaniers, réalisé par Anthony Quinn, et supervisé par C.B. DeMille).

Réalisateur de 63 films 2/3 à cadre récent, a obtenu sa réputation pour ses 3 films historiques et ses 3 films bibliques 1/3, qui ne sont nullement supérieurs — ni inférieurs — aux autres. Sous des formes très diverses, délicatesse et sentimentalité raffinées (**Male and Female, Anatol**), schématisation brutale (**Godless Girl, Volga Boatman**), épopée et bonne humeur (**Buccaneer, Union Pacific**), sérénité contemplative et coloriage suave (**Unconquered et Wassell,** son chef-d'œuvre), magnifiques tableaux (**Samson**), hymne à la gloire du spectacle (**Greatest Show**), ascèse finale (**Ten**), on retrouve la même franchise entière et rude, tempérée par un **bon goût** artistique qui respecte la mesure, l'harmonie et la douceur.

Peut-être parce qu'il appartient spirituellement au siècle passé, le plus connu des cinéastes est aussi celui dont l'œuvre est la plus méconnue et inconnue : parmi les quarante films invisibles antérieurs à l'échec prémonitoire de **Cleopatra**, il risque d'y avoir des révélations à retardement de l'envergure de celles d'**Anatol** et de **Godless Girl.** — L.M.

de TOTH André

Né Andreas Toth en Hongrie. Scénariste à la Bavarische Piktura et à la Hungaria Film. Pendant la seconde guerre mondiale, il filme l'invasion nazie en Pologne. 1940-42 : en Angleterre, monteur et metteur en scène « second unit ». 1943 : scénariste à la Columbia. A épousé Veronica Lake.

PRINCIPAUX FILMS :

1943 : *Passport to Suez.* — 1944 : *Dark Waters, None Shall Escape.* — 1947 : *Dishonored Lady, Ramrod, Other Love.* — 1948 : *Pitfall.* — 1949 : *Slattery's Hurricane* (La Furie des tropiques). — 1951 : *The Man in the Saddle* (Le Cavalier de la mort). — 1952 : *Springfield Rifle* (La Mission du Commandant Lex), *Carson City* (Les Conquérants de Carson City). — 1953 : *Thunder Over the Plains* (La Trahison du Capitaine Porter), *The Stranger Wore a Gun, The House of Wax* (L'Homme au masque de cire). — 1954 : *Tanganyika, Crime Wave* (ex-*The City Is Dark*), *The Bounty Hunter* (Terreur à l'Ouest). — 1955 : *The Indian Fighter* (Rivière de nos amours), *Ridin' Shotgun* (Le Cavalier traqué). — 1957 : *Monkey On My Back* (Quand la bête hurle), *Hidden Fear.* — 1959 : *Day of the Outlaw* (La Chevauchée des bannis), *The Two-Headed Spy* (Chef de réseau). — 1960 : *Man On a String* (Contre-espionnage). — 1961 : *Morgan il pirata* (Capitaine Morgan), *I mongoli* (co-r. Riccardo Freda). — 1962 : *Oro per i Cesari* (co r. id.).

Il est facile de voir 80 % de ses films et de le prendre pour un obscur besogneux : André de Toth est un homme qui a abdiqué, non pas une fois pour toutes, mais toujours jusqu'à la prochaine fois. Ce curieux trait de caractère ne mériterait guère de développements, si la nonchalance n'était chez cet auteur le tribut de la singularité. Quand, par hasard, il se résout à diriger un film (généralement une production indépendante), il devient clair qu'il déborde de personnalité. **The City Is Dark** fut un des derniers grands films noirs, brillant, désespéré. **The Indian Fighter** ressuscite la carte du Tendre en pleine guerre indienne et nous présente, sous l'apparence de durs, des héros très fin de race, un peu corrompus, mais toujours suaves. **Day of the Outlaw,** western noir-et-blanc sur ciel bouché, nous montre le choc de Robert Ryan et de Burl Ives, tous deux isolés parmi les leurs, et leur commun pèlerinage vers le grand hiver. Paysages aigus et vallées profondes servent de réceptacle à des panoramiques vertigineux où chavire le sens commun. Cette nuit omniprésente, cette mélancolie en sourdine, cette sensualité raffinée, composent un portrait bien connu : comme Stroheim, Lang, Sternberg, Ulmer, Cukor et Preminger, André de Toth est à Hollywood un représentant de l'Europe des Habsbourg. Il est, seulement, regrettable que, dans son voyage au bout du crépuscule, il ait renoncé à croire à lui-même. — J. G.

DMYTRYK Edward

Né le 4 septembre 1908 à Grand Forks (Canada), de parents ukrainiens. En 1923, il est engagé par la Paramount, d'abord comme garçon de courses et homme à tout faire dans les services de montage et de découpage, puis, en 1929, comme assistant au découpage. De 1930 à 1939, devient chef-monteur : *Only Saps Work, Belle of the Nineties, Ruggles of Red Gap, Too Many Parents, Zaza, Some Like It Hot* (1931), *Bulldog Drummond's Peril, Million Dollar Legs,* etc. En 1949, il passe devant la commission des activités anti-américaines. Il s'exile en Angleterre, mais est condamné à six mois de prison et 1 000 dollars d'amende. Il est blanchi en 1951. A donné son nom au « tenderloin steack sandwich à la Dmytryk » (spécialité de la cantine Paramount).

FILMS :

1935 : *The Hawk.* — 1939 : *Television Spy.* — 1940 : *Emergency Squad, Golden Gloves, Mystery Sea Raider, Her First Romance.* — 1941 : *The Devil Commands, Under Age, Sweetheart of the Campus, The Blonde From Singapore, Confessions of Boston Blackie.* — 1942 : *Seven Miles From Alcatraz.* — 1943 : *Hitler's Children, The Falcon Strikes Back, Captive Wild Woman, Behind the Rising Sun.* — 1944 : *Tender Comrade.* — 1945 : *Murder My Sweet, Back to Bataan, Cornered.* — 1946 : *Til the End of Time.* — 1947 : *Crossfire, So Well Remembered.* — 1949 : *Give Us This Day, The Hidden Room* (Obsession). — 1952 : *Mutiny, The Sniper* (L'Homme à l'affût), *Eight Iron Men.* — 1953 : *The Juggler.* — 1954 : *The Caine Mutiny* (Ouragan sur le Caine), *Broken Lance.* — 1955 : *The End of the Affair* (Vivre un grand amour), *Soldier of Fortune* (Le Rendez-vous de Hong-Kong), *The Left Hand of God.* — 1956 : *The Mountain* (La Neige en deuil). — 1957 : *Raintree County* (L'Arbre de vie). — 1958 *The Young Lions* (Le Bal des maudits). — 1959 : *Warlock* (L'Homme aux colts d'or), *The Blue Angel.* — 1962 : *Walk On the Wild Side* (La Rue chaude), *The Reluctant Saint.* — 1963 : *The Carpetbaggers.*



Dmytryk 49.

Son expérience des geôles de l'Etat, sa faiblesse, ses traumatismes, font qu'il est impossible de séparer l'œuvre de la vie. Le goût de l'argent, et celui de raconter sa triste histoire, ne donnèrent durant dix ans que des films sans **intérêt.** Peut-être faut-il pourtant retenir quelques instants de **L'Homme à l'affût,** les tempêtes dans un verre d'eau d'**Ouragan sur le Caine,** peut-être, surtout, **End of the Affair,** la meilleure dégradation cinématographique de l'univers médiocre de Graham Greene... Avec le temps, l'angoisse s'éloigne, le complexe de culpabilité disparaît sous les dollars ; plus les moments heureux sont chers, plus ils sont rares, et Dmytryk redevient le médiocre cinéaste de **Crossfire.** Il a fini par se supporter. — C. C.



Audrey Hepburn et Stanley Donen *(Charade).*

DONEN Stanley

Né à Columbia le 13 avril 1924. Etudes à l'Université de la Caroline du Sud. Part en 1940 pour New York. Chorus boy pour « *Pal Joey* » et « *Best Foot Forward* » (1941). Rencontre Gene Kelly et George Abbott. Dès ses débuts à l'écran, est assistant chorégraphe en même temps que danseur (1943 : *Best Foot Forward.* — 1944 : *Cover Girl.* — 1945 : *Anchors Aweigh.* — 1946 : *Holiday in Mexico.* — 1949 : *Take Me Out to the Ball Game,* entre autres).

FILMS (cf. Filmographie n° 143) :

1949 : *On the Town* (co-r. Gene Kelly, *Un jour à New York*). — 1950 : *Royal Wedding.* — 1951 : *Love Is Better Than Ever.* — 1952 : *Singin' in the Rain* (co-r. Gene Kelly), *Fearless Fagan (L'Intrépide).* — 1953 : *Give a Girl a Break.* — 1954 : *Deep in My Heart, Seven Brides For Seven Brothers.* — 1955 : *It's Always Fair Weather* (co.-r. Gene Kelly, Beau fixe sur New York). — 1956 : *Funny Face.* — 1957 : *Kiss Them For Me, The Pajama Game* (co.-r. George Abbott). — 1958 : *Indiscreet.* — 1959 : *Damn Yankees* (co.-r. George Abbott), *Once More With Feeling.* — 1960 : *Surprise Package* (Un cadeau pour le patron), *The Grass Is Greener* (Ailleurs l'herbe est plus verte). — 1963 : *Charade.* — Prépare *The Cipher.*

Avec la complicité de Vera-Ellen, Audrey Hepburn, Doris Day, Susy Parker, il vérifia l'aphorisme célèbre : « le cinéma, c'est faire faire de jolies choses à de jolies femmes ». Il dansa *tout l'été,* et ce fut un été prodigieux. Puis, comme la cigale, Stanley Donen s'est évanoui avec charme et bagages. Aujourd'hui, c'est un vieux *jeune prodige* qui glisse doucement sur la pente de la négulesconnerie. La danse sur la table des femmes de Barberousse, les élégants recadrages sous la pluie le long des loufoqueries de Donald O'Connor, le syndicalisme en pyjama rayé, les gracieux clichés d'un mannequin parisien et les damnées pitreries d'un base-balleur yankee, où sont-ils ? Hélas, d'indiscrétions en charades, il ne reste bientôt plus de ce Becker los-angélique qu'une marque d'allégresse dans de la pellicule d'avant guerre. — J.-L. G.

DOUGLAS Gordon

Né le 15 décembre 1909 à New York. Il débute dans le cinéma comme acteur chez Hal Roach, puis dirige 30 courts métrages de la série *Our Gang.*

FILMS :

1939 : *Zenobia.* — 1940 : *Saps at Sea.* — 1943 : *Broadway Limited.* — 1944 : *The Devil With Hitler.* — 1945 : *First Yank Into Tokyo.* — 1946 : *San Quentin.* — 1948 : *If You Knew Susie, The Black Arrow, Walk a Crooked Mile.* — 1949 : *The Doolins of Oklahoma, Mr. Soft Touch.* — 1950 : *Rogues of Sherwood Forest, The Fortunes of Captain Blood, The Nevadan, Between Midnight and Dawn.* — 1951 : *Kiss Tomorrow Goodbye.* — 1952 : *The Great Missouri Raid, Only the Valiant, I Was a Communist For the F.B.I., Come Fill the Cup.* — 1953 : *Mara Maru, The Iron Mistress, She's Back On Broadway, So This Is Love, The Charge at Feather River.* — 1954 : *Them, Young at Heart.* — 1955 : *The McConnell Story* (Le Tigre du ciel), *Sincerely Yours.* — 1956 : *Santiago.* — 1957 : *The Big Land* (Les Loups dans la vallée), *Bombers B-52.* — 1958 : *Fort Dobbs* (Sur la piste des Comanches), *The Fiend Who Walked the West.* — 1959 : *Up Periscope* (La Mission secrète du sous-marin X 16), *Yellowstone Kelly* (Le Géant du Grand Nord). — 1961 : *Gold of the Seven Saints* (Le Trésor des sept collines), *The Sins of Rachel Cade* (Au péril de sa vie), *Claudelle English.* — 1962 : *Follow That Dream* (Le Shérif de ces dames). — 1963 : *Call Me Bwana, Robin and the Seven Hoods.*

A pris, à la Warner, la place laissée libre par Curtiz ; plus inspiré pourtant par le western ou la science-fiction que par la cape et l'épée (en passant pudiquement son penchant pour le panégyrique militaire et antirouge). Met, lui aussi, sa caméra à hauteur d'homme ; malheureusement, n'est ni un grand homme, ni un homme grand : tout est filmé en contre-plongées. — B. T.



DUNNE Philip

Né le 11 février 1908 à New York. Etudes à Harvard. Avant de débuter dans la mise en scène en 1955, il est l'un des meilleurs scénaristes de la Fox (*Stanley and Livingstone, How Green Was My Valley, Johnny Apollo, The Late*



Dana Wynter et Philip Dunne *(The View From Pompey's Head)*.

George Apley, Forever Amber, The Ghost and Mrs. Muir, Escape, Pinky, Anne of the Indies, David and Bathsheba, Way of a Gaucho, Demetrius and the Gladiators). Scénariste de la plupart de ses films.

FILMS :

1955 : *Prince of Players, The View From Pompey's Head* (Le Train du dernier retour). — 1956 : *Hilda Crane* (L'Impudique), *Three Brave Men.* — 1958 : *Ten North Frederick, In Love and War* (Le Temps de la peur). — 1959 : *Blue Denim* (La Fille en blue jeans). — 1961 : *Wild in the Country* (Amour sauvage). — 1962 : *Lisa* (L'Inspecteur).

Débuta dans l'ambition avec **Prince of Players** : échec commercial. Des trois films qui suivirent, on peut aimer quelques scènes romanesques et détails insolites. Dunne connut enfin le succès commercial (aux Etats-Unis) avec **Blue Denim**. Dès lors, ce grisonnant gentleman fut considéré par les ridicules de la Fox comme le spécialiste des teen-agers. Espérons, pour Dunne, que jeunesse se passera avant sa mort. — C. C.

DWAN Allan

Né le 3 avril 1885 à Toronto (Canada). Débute au cinéma en vendant un scénario à l'Essanay. Ensuite, à l'American Film Co. : scénarios, découpages, puis mise en scène. Travaille successivement pour Selznick, Goldwyn, la Triangle, les C.K. Young Prod., les Louise Graham Prod. Enfin fonde sa propre compagnie ; par la suite, collabore avec The Associates Exhibitors, The American Releasing Corporation, United Artists, Douglas Fairbanks, Paramount, Fox, First National, R.K.O. Est, depuis 1954, le metteur en scène attitré du producteur Benedict Bogeaus. En 1963, n'a nullement abandonné le cinéma, et a trois projets, dont une comédie musicale.

PRINCIPAUX FILMS :

1911 : *Rattlesnakes and Gunpowder.* — 1912 : *The Wanderer.* — 1913 : *Love Is Blind.* — 1914 : *The Great Universal Mistery.* — 1915 : *The Pretty Sister of Jose, David Harum.* — 1916 : *The Habit of Happiness, Manhattan Madness* (Une aventure à New York). — 1917 : *The Man Who Made Good.* — 1918 : *The Modern Musketeer.* — 1919 : *Soldiers of Fortune, The Dark Star.* — 1920 : *The Forbidden Thing.* — 1921 : *The Sin of Martha Queed.* — 1922 : *Robin Hood.* — 1923 : *Zaza.* — 1924 : *Manhandled.* — 1925 : *Night Life in New York.* — 1926 : *Sea Horses.* — 1927 : *East Side, West Side.* — 1928 : *Big Noise.* — 1929 : *The Iron Mask, South Sea Rose.* — 1930 : *What a Widow!* — 1931 : *Wicked.* — 1932 : *Her First Affair.* — 1933 : *I Spy.* — 1934 : *The Morning After.* — 1935 : *Black Sheep, Beauty's Daughter.* —



1936 : *The Song and Dance Man, Human Cargo, High Tension, 15 Maiden Lane.* — 1937 : *Woman Wise, That I May Live, One Mile From Heaven, Heidi.* — 1938 : *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Mam'zelle Vedette). — 1939 : *Suez, Josette, Frontier Marshal, The Gorilla, The Three Musketeers.* — 1940 : *Trail of the Vigilantes, Young People, Sailor's Lady.* — 1941 : *Look Who's Laughing, Rise and Shine.* — 1942 : *Here We Go Again, Friendly Ennemies.* — 1943 : *Around the World.* — 1944 : *Abroad With Two Yanks, Up in Mabel's Room.* — 1945 : *Getting Gertie's Garter, Brewster's Millions.* — 1946 : *Rendezvous With Annie, The Calendar Girl.* — 1947 : *Northwest Outpost* (Poste avancé), *Driftwood* (Jenny et son chien). — 1948 : *The Inside Story, Angel in Exile* (co-r. Philip Ford). — 1949 : *Sands of Iwo Jima.* — 1950 : *Surrender.* — 1951 : *Belle Le Grand* (La Belle du Montana), *The Wild Blue Yonder* (Tonnerre sur le Pacifique). — 1952 : *I Dream of Jeanie, Montana Belle.* — 1953 : *Woman They Almost Lynched, Flight Nurse, Sweethearts On Parade.* — 1954 : *Silver Lode* (Quatre étranges cavaliers), *Cattle Queen of Montana* (La Reine de la prairie), *Passion* (Tornade). — 1955 : *Escape to Burma* (Les Rubis du prince birman), *Pearl of the South Pacific, Tennessee's Partner* (Le Mariage est pour demain). — 1956 : *Slightly Scarlet* (Deux rouquines dans la bagarre), *Hold Back the Night* (Bataillon dans la nuit). — 1957 : *The River's Edge, The Restless Breed.* — 1958 : *Enchanted Island.* — 1961 : *Most Dangerous Man Alive.*

Hier la conscience, aujourd'hui le remords d'Hollywood. Le patriarche *du cinéma file* ses cinquante ans de pellicule, chargés diversement d'ombre et de *lumière*. Le compagnon de Griffith et Fairbanks semble avoir subi un blanc au *début du parlant* : semble, car qui peut croire avoir vu 2 % de ses films ? *Mais le film noir* le remet en selle : **Angel in Exile**, au titre de parabole, c'est *le gangster* qui retourne à la terre, mais pour y vivre. Inventeur de caractères (**Belle Le Grand**), de situations (**Tennessee's Partner**) et de leurs mises en scène (**Cattle Queen of Montana**), Dwan est autre qu'un inventif artisan : un corrupteur de conventions (**Slightly Scarlet**), mais un puriste en pureté (**Passion**). *Comme il a passé* l'âge des concessions bien avant qu'il n'en faille, c'est, *mieux que la liberté*, **l'affranchissement** qu'il propose en son œuvre. Pour l'homme, *s'affranchir* des sociétés fausses, des artifices, des haines, des contraintes, *au profit des* états naturels de l'âme ; briser la passion, même, pour y ressusciter sa *nature*. Quête du vrai ? Sa rencontre, plutôt, son bonheur d'expression. En chemin, *l'homme est* son maître, seul avec le diable et tous avec Dieu, il ne souffre *jamais que ce qu'il* veut souffrir. Point de destin, donc, mais une destination universelle. *Une* **hospitalité** maintenue, mais résolue. La violence, et sa perfection brutale, *l'action*, comme la lutte et l'effort ne sont pour les aventuriers solitaires que *les ruptures* passagères d'une paix entrevue, souhaitée et, pour une fois, permise sinon possible. Dwan est-il le dernier *des idéalistes* ? Des rousseauistes, plutôt, mais il ne s'agit pas de prendre la *nature comme* elle est : la retourner d'abord sur elle-même, la filmer. — J. G.

EDWARDS Blake

Né le 26 juillet 1922 à Tulsa (Oklahoma). Etudes à Los Angeles. Diplômes à la Beverly Hills High School. *Travaille comme* écrivain, pour la radio, la télévision, puis le cinéma ; à la radio, la série de « Richard Diamond », pour Dick Powell ; à la T.V., création des séries « Peter Gunn » et « Mister Lucky ». Ecrit aussi des pièces de théâtre (dont « All Ashore »). *A l'écran, acteur* pour *Strangler of the Swamp* (1946), *Tokyo Rose, Leather Gloves, Panhandle, Stampede* (1947-48). Scénariste : *Panhandle, Stampede, Sound Off* (1952, réalisé par Richard *Quine*, qu'Edwards avait rencontré pour la première fois pour *Leather Gloves*), *Rainbow 'Round My Shoulder* (1952, R. Quine), *Cruisin' Down the River* (1953, id.), *All Ashore* (1953, id.), *Drive a Crooked Road* (1954, id.), *My Sister Eileen* (1955, id.), *Operation Mad Ball* (1957, id.), *The Notorious Landlady* (1962, id.). Epouse le 17 mars 1953 Patricia Walker, *avec qui il* avait joué à la scène « All Ashore ». Une fille et un garçon. A fondé *récemment* avec Richard Quine et Max Arnow la société de production « Artists and Producers Associates ».



FILMS :

1955 : Bring Your Smile Along. — 1956 : *He Laughed Last.* — 1957 : *Mister Cory.* — *1958 : This Happy Feeling* (Le Démon de midi), *The Perfect Furlough* (Vacances à Paris). — 1959 : *Operation Petticoat.* — 1960 : *High Time.* — 1961 : *Breakfast at Tiffany's* (*Diamants sur canapé*). — 1962 : *Experiment in Terror* (Allo brigade spéciale). — *1963 : Days of Wine and Roses, The Pink Panther.* — 1964 : *A Shot in the Dark.*

Burlesque, *ironique, amer*, tragique : tous les registres lui sont bons ; quoi de commun ? *Ceci peut-être* : le noir Edwards jette ses héros dans les situations à quoi ils sont *le moins préparés*, et les regarde se dépêtrer. C'est, si l'on veut, et pour être un peu *sociologique*, la peinture de l'inadaptation de l'Américain moyen dans sa propre *civilisation*, et de son impuissance à obtenir ce bonheur qu'elle lui promet. *Les broches* de Tiffany's n'ont qu'épingles, les jours de vin et de roses qu'épines et *gueule de* bois ; d'où la « cocasserie », qui n'est que le dernier regard pudique *sur un* univers sans espoir. Revenons à **Tiffany's** : film new-yorkais *dans le style du* New-Yorker, c'est aussi la seule rencontre d'une matière et d'une *manière* ; *pour* le reste, c'est l'une, ou l'autre, chacune esseulée et un peu *pitoyable*. — J. Dt.

ENGEL Morris

Né le 8 avril 1918 à New York. Après ses études, employé de banque, *photographe d'actualités*. Après quatre ans dans la marine comme photographe, travaille pour *plusieurs magazines*. Collabore à plusieurs inventions techniques avec Charles Woodruff (*dont une nouvelle* caméra 35 mm). — 1952 : il est co-réalisateur et co-producteur de *The Little Fugitive*, avec Ray Ashley et Ruth Orkin (qui devient sa femme au cours du tournage), *et* photographie le film (avec sa caméra) ; un Lion d'Argent à Venise. 1955 : avec *sa femme*, il écrit, produit, réalise (et photographie) seul *Lovers and Lollipops*. *1958 : il produit et met* et scène *Weddings and Babies*, qui remporte le prix de la *Critique* à Venise.

FILMS :

1953 : *The Little Fugitive.* — 1955 : *Lovers and Lollipops.* — 1958 : *Weddings and Babies.*

Petite chronique familière : *mariage, marmot*, brouilles et retrouvailles. Cela tient du journal intime, du *livret de famille*, du livre de comptes, du conte de faits ; et puis, New York, *toujours recommencée*. Le principe est simple : nous mettre, de gré ou de force, *dans le coup* — à la fois la concierge et l'ami du ménage, qui prend parti pour *l'un, puis pour* l'autre, ne sait plus, va faire un tour, regarde les passants, revient, *tombe* sur la mamma, qui l'accable un quart d'heure de son éloquence *et de ses larmes*, ressort, croise tout son monde réconcilié, se sent de trop, rentre *chez lui*, the end ; ou tout comme. Chacun prend ce qu'il veut, on ne force *personne*, *vous aimez*, vous n'aimez pas : Ruth et Morris ne vous en voudront *pas* ; *d'ailleurs, vous n'êtes* pas là. Qui se soucie de vous ? (Semble-t-il, mais on ne vous perd *pas de vue*, du coin de l'œil.) — J. R.



Morris Engel et Ruth Orkin.

ENRIGHT Ray

Né le 25 mars 1896 à Anderson (Indiana). Monteur de Chaplin et de Mack Sennett, il devient gagman chez Thomas H. Ince. Il débute au cinéma en 1927 en dirigeant Rin-Tin-Tin, et réalise par la suite un nombre imposant de westerns qui lui valurent une certaine notoriété aux U.S.A.

PRINCIPAUX FILMS :

1940 : *Brother Rat and a Baby, An Angel From Texas, The River's End.* — 1941 : *The Wagons Roll at Night, Thieves Fall Out, Law of the Tropics, Bad Men of Missouri, Wild Bill Hickock Rides.* — 1942 : *The Spoilers, The Man of Texas.* — 1943 : *The Iron Man, Gung Ho! Good Luck Mr. Yates.* — 1945 : *One Way to Love, China Sky, Man Alive.* — 1947 : *Albuquerque, Trail Street* (Du sang sur la piste), *Return of the Badmen* (Far West 89). — 1948 : *Coroner Creek* (Ton heure a sonné). — 1949 : *Montana, South of St.Louis.* — 1951 : *Kansas Raiders.* — 1952 : *Flaming Feather.* — 1953 : *Man From Cairo.*

Succès d'avant guerre et d'estime, il fut l'homme, avant Budd, de Randolph Scott. Tourneur de westerns au moment précis où personne ne considérait le genre, il doit à ce décalage l'ignorance où on le tient. Mais tout se décale avec lui : style sérieux sur scénarios sériés, emploi cavalier et rayen (Nicholas) de la couleur (**The Man of Texas**), un espace considérable et, surtout, un goût de la violence présageant les hargnes du western « moderne ». On s'y écrase les doigts à coups de pierre ; les éperons mordent les joues ; l'agonie dure tout un chargeur. De quoi nous rendre envieux d'en voir plus. — B. T.

FLEISCHER Richard

Né le 8 décembre 1916 à Brooklyn, New York. Fils de Max Fleischer (*Betty Boop* et *Popeye*). Etudes de médecine, puis d'art dramatique. 1937 : monte une troupe théâtrale, les Arena Players. 1940 : entre à la R.K.O., département actualités et courts métrages. Jusqu'en 1945, nombreux documentaires de la série *This Is America*. Réalise aussi des *Flickers Flashbacks* (montages de vieux films muets, avec Pickford, L. Gish, etc.), plus *Design For Death*. Travaille maintenant en Italie pour Dino de Laurentiis.

FILMS :

1946 : *Child of Divorce.* — 1947 : *Banjo.* — 1948 : *So This Is New York, Bodyguard.* — 1949 : *The Clay Pigeon, Follow Me Quietly* (L'Assassin sans visage), *Make Mine Laughs, Trapped* (Le Traquenard). — 1950 : *Armored Car Robbery.* — 1952 : *The Narrow Margin* (L'Enigme du Chicago-Express), *The Happy Time* (Sacré printemps). — 1953 : *Arena.* — 1954 : *20 000 Leagues Under the Sea.* — 1955 : *Violent Saturday* (Les Inconnus dans la ville), *The Girl in the Red Velvet Swing, Bandido.* — 1957 : *Between Heaven and Hell* (Le Temps de la colère). — 1958 : *The Vikings.* — 1959 : *These Thousand Hills* (Duel dans la boue), *Compulsion* (Le Génie du mal). — 1960 : *Crack in the Mirror.* — 1961 : *The Big Gamble* (Le Grand Risque). — 1962 : *Barabbas.* — Prépare *Sacco e Vanzetti.*

Bœuf à tout faire, il en a aussi la force et le pas sûr — mais souvent lourd (**The Big Gamble, Compulsion**). Sa signature n'est pas une garantie mais une empreinte : il ne manque pas d'audace, mais de discernement. Habile aux beuveries, barbes et brutes, on l'a vu ficher son coin dans les bûches les plus rudes et vous équarrir un film solide comme la légende (**The Vikings**). Mais il sait traiter la dynamite comme une subtilité dialectique (**Bandido Caballero**)

Richard Fleischer, Anthony Quinn et Christopher Fry (*Barabbas*).





John Ford et Samuel Fuller.

et l'imposture comme une profession de foi (**Barrabas**). Que le cinéma en sorte bien ou point ou mal en point, il poursuit sa tranchée dans la jungle des **actions**, dont il ne souligne que la **gratuité**. Tel est son lot : l'affadissement d'élans barbares dans des *jeux de plus en plus futiles*. Ce n'est pas pour rien : aujourd'hui, l'ancien combattant vaincu par Zanuck et son esclave (dit-on) s'enfonce à son tour dans les délices de Capoue.

FORD John

Né le 1er février 1895 à Portland (Maine), de parents d'origine irlandaise. A dix-huit ans, il travaille dans une fabrique de chaussures, puis rejoint son frère Francis à Hollywood, et débute auprès de lui comme accessoiriste, régisseur, puis assistant-metteur en scène. Dès 1917, metteur en scène de westerns interprétés par Harry Carey (jusqu'en 1922, plus de 40). De 1917 à 1930, il fait 70 films. Au cours de la dernière guerre, a servi avec le grade de contre-amiral. Nommé amiral le jour de la présentation de *The Long Gray Line*. A fondé avec Merian Cooper la compagnie Argosy en 1947 et, depuis, produit la plupart de ses films.

PRINCIPAUX FILMS :

1917 : *Cactus My Pal*. — 1918 : *Phantom Riders*. — 1919 : *The Outcasts of Poker Flat*. — 1920 : *The Girl in Number 29*. — 1921 : *Sure Fire*. — 1922 : *Silver Wings*. — 1923 : *Cameo Kirby*. — 1924 : *The Iron Horse*. — 1925 : *Thank You*. — 1926 : *Three Bad Men*. — 1927 : *Upstream*. — 1928 : *Four Sons*. — 1929 : *Strong Boy*. — 1930 : *Men Without Women*. — 1931 : *Arrowsmith*. — 1932 : *Air Mail*. — 1933 : *Doctor Bull*. — 1934 : *The Lost Patrol*. — 1935 : *The Whole Town's Talking*, *The Informer*. — 1936 : *The Prisoner of Shark Island*. — 1938 : *Hurricane* (co-r. S. Heisler). — 1938 : *Four Men and a Prayer*. — 1939 : *Stagecoach*, *Young Mr. Lincoln*, *Drums Along the Mohawk*. — 1940 : *The Grapes of Wrath*. — 1941 : *How Green Was My Valley*. — 1945 : *They Were Expendable* (Les Sacrifiés). — 1946 : *My Darling Clementine*. — 1947 : *The Fugitive*. — 1948 : *Three Godfathers*. — 1949 : *She Wore a Yellow Ribbon* (La Charge héroïque). — 1950 : *Wagonmaster*. — 1952 : *The Quiet Man*. — 1953 : *The Sun Shines Bright*. — 1954 : *The Long Gray Line*. — 1955 : *Mr. Roberts* (co-r. M. LeRoy). — 1956 : *The Searchers* (La Prisonnière du désert). — 1957 : *The Wings of Eagles* (L'Aigle vole au soleil), *The Rising of the Moon*. — 1958 : *The Last Hurrah*, *Gideon of Scotland Yard* (Inspecteur de service). — 1959 : *The Horse Soldiers*. — 1960 : *Sergeant Rutledge* (Le Sergent noir). — 1961 : *Two Rode Together* (Les Deux cavaliers), *The Man Who Shot Liberty Valance*. — 1962 : *How the West Was Won* (co-r. H. Hathaway et G. Marshall). — 1963 : *Donovan's Reef*. — 1964 : *Cheyenne Autumn*.

Il faut réhabiliter Ford. Contre ses contempteurs de toujours, mais aussi contre ses habilitateurs d'hier : les uns, les autres n'ont pu, face à cet homme fort, qu'être timides. Louanges, réserves n'ont visé que ses petits côtés. On a dit, en bien comme en mal, qu'il était conformiste, moralisateur, simpliste, sentimental... il l'est, mais dans l'**excès**. Excès, juste utile à dynamiter le sens commun de ces termes et leurs limites. Après, au-delà, Ford commence : rien d'étonnant à ce que sa démesure échappe alors aux demi-mesures de la critique. Sa générosité n'est pas la qualité régulière que l'on reconnaît, mais envergure : redonner aux êtres, à *leurs objets, leur pleine mesure*. Les cadres courants de la vie sont trop étroits pour lui — loin de les fuir, il se consacre à les grandir (**The Searchers**) ; l'aventure, quotidienne, et l'exploit, régulier (**The Iron Horse**); aux gestes élémentaires de résonner dans la mythologie (**Drums Along the Mohawk**) ; aux rythmes répétés de la vie, retour des saisons, suite des habitudes, fuite du temps, s'accorde une valeur rituelle et mythique (**The Long Voyage Home, Donovan's Reef**). Nul refus ici d'aucune convention : Ford les assume toutes mieux que tout autre, mais les mène par la violence (***Prisoner of Shark Island***) ou l'humour (**Four Men and a Prayer**) à leur force oubliée (**What Price Glory**). Ses moindres héros, fussent-ils balayés par les tempêtes humaines (***Tobacco Road***) ou divines (**The Lost Patrol**), sont des géants, rédempteurs d'une indifférence à la vie qui est le seul péché possible. Ce sont aussi des Titans qui soulèvent le monde et pourraient le briser mais le bercent entre leurs bras. Paradoxe perpétuel : rendre héroïque le familier et familier l'héroïsme (**The Wings of Eagles**). Son audace, enfin, est de redécouvrir sans fin la beauté du monde (jusque dans sa laideur : **How Green Was My Valley**), la grandeur de la vie jusque dans sa misère (**The Grapes of Wrath**) et la noblesse de l'homme — fût-ce dans ses bassesses (**The Informer, Two Rode Together**).

Filmer ? Oser tranquillement, plutôt, faire lutter l'homme et la vie. Les faire tous deux vainqueurs d'un combat *qui ne compromet leur naturel* équilibre que pour l'exalter mieux. La sérénité comme fin prend le risque comme moyen ; l'harmonie ne craint pas le trouble qui lui donne *son prix* : les bagarres qui bigarrent l'œuvre sont aussi l'exemple de cette liberté qui ne vise qu'à la responsabilité. Brève histoire vaut mieux que long discours : au cours d'un tournage, le producteur dit à Ford :

« Il y a trois jours de retard. » Ford arrache calmement quelques feuilles du script et répond : « Le retard est rattrapé. » L'avance vaut toujours. — J.-L. C.

FRANKENHEIMER John

Né en 1930 à Malba (New York). Découvre le cinéma pendant son service militaire. Tente, sans succès, sa chance à Hollywood. Travaille au théâtre, comme acteur et metteur en scène, à la radio (Washington) comme acteur et metteur en ondes. Suit les activités de l'Actor's Studio. Devient assistant à



la TV (séries « Person to Person, You Are There, Danger » ; est en particulier l'assistant de Sidney Lumet) ; metteur en scène TV : séries « Mama, Danger, Studio One, You Are There, Climax, Playhouse 90, Dupont Show of the Month ». La R.K.O. l'aide à réaliser son premier film. Depuis, à la TV, séries « Ford Startime, Sunday Showcase » et « The Turn of the Screw, Fifth Column, The Snows of Kilimanjaro ».

FILMS :

1957 : *The Young Stranger* (Mon père cet étranger). — 1961 : *The Young Savages* (Le Temps du châtiment). — 1962 : *All Fall Down* (L'Ange de la violence), *Birdman of Alcatraz, The Manchurian Candidate* (Un crime dans la tête). — 1963 : *Seven Days in May, The Train.* — Prépare *The Confessor.*

A, cependant (passons le passif, qui est celui de tous les yes-men), le sens de l'air du temps : **The Manchurian Candidate**, il y a six mois, ce n'était guère que rocambolesque pas très franc, parcours et intentions mal définies ; et maintenant, comme on sait, de l'Histoire. L'actualité se chargera-t-elle aussi de la publicité des **Sept jours en mai ?** Espérons que ce n'est pas dans les projets des deux corbeaux Douglas-Lancaster... Par ailleurs, ce peu franc Johnny connaît, c'est un fait, l'art de noyer le poisson : l'incroyable n'est pas cru, mais vrai ; ou semble tel (mais chez Hitchcock, disons, c'est l'inverse : c'est le vrai qui est incroyable, et l'art est de le repêcher). — J.R.

FULLER Samuel

Né le 12 août 1911 à Worcester (Massachussets). Débute à 15 ans comme vendeur de journaux et copy-boy au « New York Journal ». A 17 ans, rédacteur au « New York Graphic » et au « San Diego Sun », spécialiste des reportages sur affaires criminelles. Nombreuses nouvelles et 4 romans policiers : « Burn, Baby, Burn » (35), « Test Tube Baby » (36), « Make Up and Kiss » (38), « The Dark Page » (44). A partir de 1936, scénariste : *Hats Off*, puis *It Happened in Hollywood* (37), *Gangs of New York, Adventure in Sahara* (38), *Federal Man Hunt* (39), *Bowery Boy, Confirm Or Deny* (41), *Power of the Press* (42), *Gangs of the Waterfront* (43), *Shockproof* (48), *The Tanks Are Coming* (50), *Scandal Sheet, Rear Guard* (51), *The Command* (53). De 1942 à 1946, reporter de guerre et soldat ; décoré pour conduite héroïque. Producteur (Deputy Corporation, Samuel Fuller Productions, Globe Enterprises Inc.). Scénariste de tous ses films. A tourné pour la TV : « Dogface » (59), et en 63, le 4e épisode de la série « The Virginian » (« It Tolls For Thee »), ainsi que « Stupefiant ».

FILMS (cf. Filmographie n° 93) :

1948 : *I Shot Jesse James.* — 1949 : *The Baron of Arizona.* — 1950 : *The Steel Helmet* (J'ai vécu l'enfer de Corée). — 1951 : *Fixed Bayonets.* — 1952 : *Park Row, Pickup On South Street* (Le Port de la drogue). — 1953 : *Hell and High Water.* — 1955 : *House of Bamboo.* — 1956 : *Run of the Arrow.* — 1957 : *China Gate, Forty Guns.* — 1958 : *Verboten !* (Ordres secrets aux espions nazis). — 1959 : *The Crimson Kimono.* — 1960 : *Underworld U.S.A.* — 1961 : *Merrill's Marauders.* — 1963 : *Shock Corridor, The Iron Kiss.*

Cinéaste de la foudre, il l'accroche à son revers et n'hésite pas à l'exhiber comme un trophée pris sur l'ennemi : bêtise, conformisme et confort, justemilieu. Mais s'il éclate, il foudroie ces tares : moraliste, donc, comme tous les grands, Fuller l'est d'abord dans la violence. Au prêche, il préfère le blâme et le blasphème, ce qui ajoute au charme de ses discours celui de ses coups de poing. On comprend que les gifles cinématographiques qu'il balance à droite comme à gauche soient mal digérées des deux côtés. Contradictoire par excellence et non par impuissance, il est l'agilité même et saute d'un extrême à l'autre avec le dédain des boiteux qui s'échinent à le prendre en flagrant délit d'ellipse. Tellement qu'il n'est jamais où on le voit : les fureurs qui l'ont rendu fameux ne valent pas ses accalmies

Carroll Baker et Jack Garfein *(Something Wild).*



Cinéaste de l'éclipse, il brille moins par sa clarté que par sa profondeur L'audace de ses sujets lui sert à masquer sa pudeur (**The Crimson Kimono**), la haine de ses *personnages*, leur amour (**Merrill's Marauders**), l'apparent désordre de sa mise en scène n'est que la rigueur de son ordre moral : le mensonge, filmé, devient franchise (**Pickup On South Street**), la bassesse, noblesse (**House of Bamboo**). Conséquences, sa malice, son plaisir à dérouter, ses *exploits contre les normes* : seul, il sait couper ses **long shots** à la mitrailleuse, filmer un baiser anticommuniste en lumière rouge, et l'alliance des contraires lui tient *lieu de poésie* (**Hell and High Water**). Aujourd'hui, le fin Sam, sûr de ses forces, file sa laine au coin du feu de la folie humaine. Mais *il est loin* d'avoir tiré sa dernière cartouche : *tant* que la beauté ne se rendra pas définitivement à l'élan. — J.-L. C.

GARFEIN Jack

Né le 2 juillet 1930 en *Tchécoslovaquie*. Déporté à Auschwitz où il perd sa famille. Arrive aux U.S.A. en 1945, et commence à s'occuper de théâtre dès 1947, au Dramatic Workshop, sous la *direction d'Erwin Piscator*. Assistant-metteur en scène au Tanglewood Theatre. Naturalisé américain en 1951. Barry Wood remarque sa mise en scène de « Darkness at Noon », et le fait *travailler à la TV*. Au théâtre, il dirige « Camille », avec Clarice Blackburn, et en 1953, adapte avec l'auteur, Calder Willingham, le livre « *End As a Man* », qui triomphe à l'Actors Studio, à Greenwich Village puis à Broadway. Tout en travaillant à la TV (« The Marriage », etc.), est assistant de Kazan et Stevens pour *Baby Doll et Giant*. Il épouse Carroll Baker en 1955, porte à l'écran « End As a Man » en 1956 à la demande de Sam Spiegel, retourne au théâtre en 1957 (« Girl of Summer », *avec Shelley Winters*) et s'occupe de toute façon davantage de théâtre que de cinéma.

FILMS :

1956 : *The Strange One* (Demain ce seront des hommes). — 1961 : *Something Wild* (Au bout de la nuit).

Il est intellectuel, indépendant, newyorkais : trois termes qui peuvent, grosso modo, *caractériser la nouvelle* génération américaine. **The Strange One**, malheureusement, est le type même du film qui eût gagné aux méthodes et à l'esprit hollywoodiens. *Mais il recélait* quelques promesses, que tient **Something Wild**, dont les influences (New York, Hollywood, France), soumises, *assimilées, s'intègrent* à une œuvre originale. Il y a encore un peu d'esprit de système, une certaine raideur dans la spontanéité, mais Garfein, qui a su réfléchir entre *Strange et Something*, continuera sûrement à. — M. D.

GARNETT Tay

Né presque au début de ce siècle à Los Angeles (Californie). 1920 : homme *à tout faire dans* l'industrie cinématographique. De 1926 à 1928 : premiers scénarios *(Skyscraper, Power)*. 1935 : premier roman, « *Man Laughs Back* ». 1939 : petit rôle à l'écran dans *Eternally Yours*. 1941 : producteur de *Unexpected Uncle* et *Weekend For Three*. A la télévision, a dirigé « The Loretta Young Show, *The Four Star Theatre* », et des épisodes de « Wagontrain », une importante série.



PRINCIPAUX FILMS :

1928 : *Celebrity, The Spieler*. — 1929 : *The Flying Fool* (Tragédie foraine). — 1930 : *Her Man*. — 1931 : *Bad Company*. — 1932 : *One Way Passage* (Voyage sans retour), *Prestige, Okay America*. — 1935 : *China Seas* (La Malle de Singapour). — 1937 : *Love Is News* (L'Amour en première page), *Slave Ship* (Le Dernier Négrier). — 1938 : *Joy of Living*. — 1940 : *Slightly Honorable* (Le Poignard mystérieux), *Seven Sinners* (La Maison des 7 péchés). — 1942 : *My Favorite Spy*. — 1943 : *Bataan, The Cross of Lorraine*. — 1944 : *Mrs. Parkington*. — 1945 : *The Valley of Decision* (La Vallée du jugement). — 1946 : *The Postman Always Rings Twice*. — 1947 : *Wild Harvest* (Les Corsaires de la terre). — 1949 : *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. — 1950 : *The Fireball*. — 1951 : *Cause For Alarm* (Jour de terreur), *Soldiers Three* (Trois troupiers). — 1952 : *One Minute to Zero* (Une minute avant l'heure H). — 1953 : *Main Street to Broadway*. — 1954 : *The Black Knight* (Le Serment du Chevalier Noir). — 1956 : *Seven Wonders of the World* (pour Cinérama, en co-r.). — 1960 : *A Terrible Beauty* (Les Combattants de la nuit). — 1963 : *Cattle King*.

Le *passage* du muet au parlant, si difficile pour d'autres, fut son âge d'or : archétypique de l'époque, si ses films vieillissent *bien, c'est qu'on* s'en rend mieux compte maintenant. Exotisme et sexualité maritimes, mythes en tous genres ; ce n'est pas un baroque, mais *il le frôle parfois*, comme sans le vouloir (mais c'est son élégance). Petit-cousin de Hawks, par l'air du temps, mais aussi par la façon de le humer et de le rendre ; mais *le temps présent*, semble-t-il, le touche peu.

GOULDING Edmund

Né le 20 mars 1891 à Londres. A 12 ans, il monte sur les planches ; acteur de théâtre à Londres de 1909 à 1914 (« Alice in Wonderland, The Picture of Dorian Gray », etc.). Auteur de productions londoniennes (« God Save the King », etc.). 1915 : part aux Etats-Unis et travaille à New York avec le producteur de théâtre Edgard Selwyn. Auteur de nombreux scénarios (*Tol'able David*, etc.). Meurt le 24 décembre 1959 à Los Angeles.

FILMS :

1925 : *Sun-Up, Sally Irene and Mary*. — 1927 : *Women Love Diamonds*. — 1928 : *Love*. — 1929 : *Trespassed*. — 1930 : *Grand Parade*. — 1931 : *Paramount On Parade, Reaching For the Moon, The Night Angel*. — 1932 : *Flesh, Grand Hotel, Blondie of the Follies*. — 1934 : *Riptide*. — 1935 : *The Flame Within*. — 1937 : *That Certain Woman*. — 1938 : *Dawn Patrol, White Banners*. — 1939 : *Dark Victory, The Old Maid, We Are Not Alone*. — 1940 : *'Til We Meet Again*. — 1941 : *The Great Lie*. — 1942 : *The Constant Nymph*. — 1943 : *Claudia*. — 1946 : *Of Human Bondage, The Razor's Edge*. — 1947 : *Nightmare Alley* (Le Charlatan). — 1949 : *Everybody Does It*. — 1950 : *Mister 880*. — 1952 : *We're Not Married*. — 1953 : *Down Among the Sheltering Palms*. — 1956 : *Teenage Rebel*. — 1958 : *Mardi Gras*.

Fut ce qu'on appelle un « directeur d'acteurs » (il en faut, à Hollywood autant et plus qu'ailleurs, et pour que *le star system* soit un système solaire) : d'abord à la Metro : Garbo, et tous les locataires de ce **Grand Hôtel** qui, trente ans après, *reste un* monument du genre ; puis à la Warner, changement de pions : plus de Garbo (c'était déjà ça), ni, hélas, Crawford ou Beery, mais Davis, Boyer Fontaine ; *un certain génie* du mélodrame quotidien, et l'intuition de ce que chacun, et chacune, pouvait et savait faire le mieux, firent de *lui* un des piliers du temple ; c'était l'âge *du flair*.

HATHAWAY Henry

Né le 13 mars 1898 à Sacramento (*Californie*). 1908 : débute à l'American Film Co. comme acteur. 1914 : garçon de course à l'Universal. 1918 : s'engage dans l'armée. 1921 : *après une brève* carrière dans une compagnie d'assurances, troisième assistant de Frank Lloyd. 1922 : assistant chez Goldwyn. 1926-1929 : voyage aux Indes. Jusqu'en 1932, *réalise des westerns* de court



Edmund Goulding et Greta Garbo 1928 *(Love)*.

métrage à la Paramount. Chaque fois qu'un film lui tint à cœur, il le produisit lui-même *(Legend of the Lost)*.

PRINCIPAUX FILMS :

1933 : *Wild Horse Mesa*. — 1934 : *Come On Marines*. — 1935 : *Lives of a Bengal Lancer* (Les Trois lanciers du Bengale), *Peter Ibbetson*. — 1936 : *Trail of the Lonesome Pine* (La Fille du bois maudit). — 1937 : *Souls at Sea*. — 1938 : *Spawn of the North*. — 1939 : *The Real Glory*. — 1940 : *Johnny Apollo*. — 1941 : *Sundown*. — 1942 : *China Girl*. — 1944 : *Wing and a Prayer*. — 1945 : *The House On 92nd Street*. — 1946 : *The Dark Corner, 13 Rue Madeleine*. — 1947 : *Kiss of Death* (Le Carrefour de la mort), *Call Northside 777*. — 1949 : *Down to the Sea in Ships* (Les Marins de l'Orgueilleux), *The Black Rose*. — 1951 : *You're in the Navy Now* (La Marine est dans le lac), *Rawhide* (L'Attaque de la malle-poste), *14 Hours, The Desert Fox*. — 1952 : *Diplomatic Courier*. — 1953 : *Niagara, White Witch Doctor*. — 1954 : *Prince Valiant, Garden of Evil*. — 1955 : *The Racers* (Le Cercle infernal). — 1956 : *The Bottom of the Bottle, 23 Paces to Baker Street*. — 1957 : *Legend of the Lost* (La Cité disparue). — 1958 : *From Hell to Texas* (*Man Hunt*, La Fureur des hommes). — 1959 : *Woman Obsessed* (La Ferme des hommes brûlés). — 1960 : *Seven Thieves, North to Alaska* (Le Grand Sam). — 1963 : *How the West Was Won* (co-r. John Ford et G. Marshall), *The Circus World*.

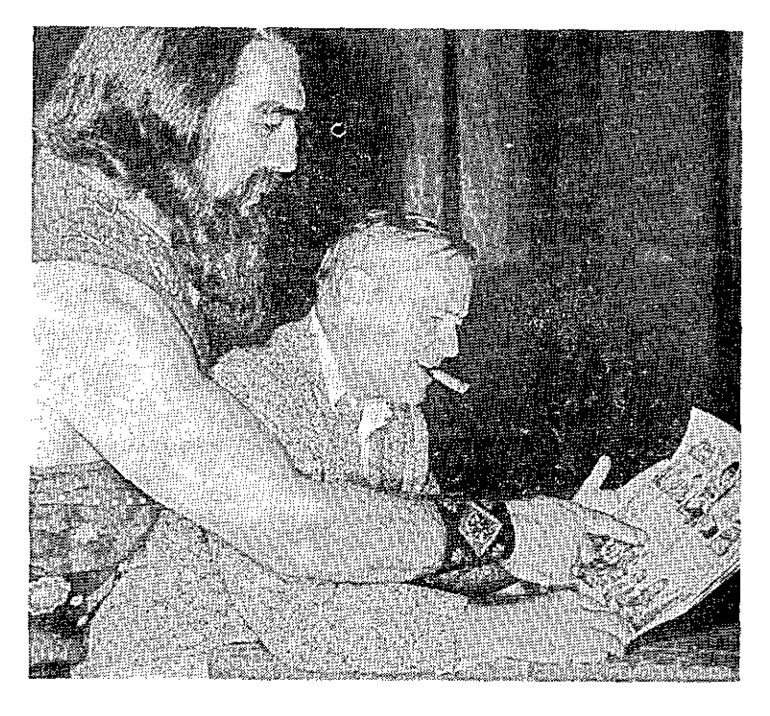
Ce n'est pas quelqu'un ; ce n'est pas n'importe qui : pendant des années, l'homme, à la Fox, de toutes les besognes, qu'il cadre et découpe imperturbablement, puisqu'il est payé pour ça. Puis, tous les cinq ans, se réveille, et rêve éveillé : ce fut **Niagara,** pur **objet** du sexe et du technicolor ; ce peut être **Le Grand Sam,** rodéo du slapstick où tous les coups sont permis, seul compte le nombre ; c'est **La Cité perdue,** où tout le luxe des apparences n'est que le faux semblant d'un songe, qui lui-même... Un Borgès à l'état sauvage, aérolithe filmographique ; mais où se cache Henry ? — J. R.

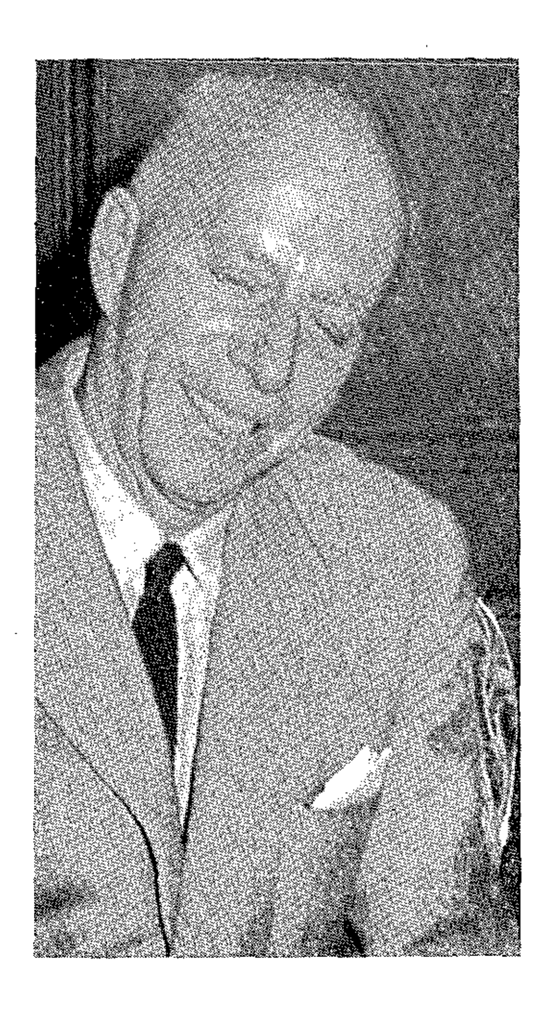
HAWKS Howard

Né le 30 mai 1896 à Goshen (Indiana). Accessoiriste pendant ses vacances aux studios Famous Players Lasky. Sous-lieutenant de l'Air pendant la première guerre mondiale. De 16 à 21 ans, il gagne sa vie comme pilote de course. Entre 1922 et 1924, il s'occupe de production indépendante et de réalisation de comédies en deux bobines. Il écrit aussi un grand nombre de scénarios (*Tiger Love*, 24, et *The Dressmaker From Paris*, 25) avant d'être engagé comme metteur en scène par William Fox en 1925.

PRINCIPAUX FILMS (*cf.* Filmographie n° 139) :

1926 : *Road to Glory, Fig Leaves*. — 1927 : *The Cradle Snatchers, Paid to*





Love. — 1928 : *A Girl in Every Port.* — 1930 : *The Dawn Patrol, The Criminal Code.* — 1932 : *Scarface, Tiger Shark.* — 1934 : *Viva Villa !* (co-r. Jack Conway), *Twentieth Century.* — 1935 : *Barbary Coast.* — 1936 : *The Road to Glory.* — 1938 : *Bringing Up Baby.* — 1939 : *Only Angels Have Wings.* — 1941 : *Sergeant York, Ball of Fire.* — 1943 : *Air Force.* — 1944 : *To Have and Have Not.* — 1946 : *The Big Sleep.* — 1948 : *Red River.* — 1949 : *I Was a Male War Bride.* — 1951 : *The Thing* (co-r. Christian Nyby). — 1952 : *The Big Sky, Monkey Business.* — 1953 : *Gentlemen Prefer Blondes.* — 1955 : *Land of the Pharaohs.* — 1958 : *Rio Bravo.* — 1961 : *Hatari !* — 1963 : *Man's Favorite Sport ?*

Il est, aujourd'hui comme en 1928, et pour les mêmes raisons, le Patron. Tous les autres ont cherché, lui, il trouva : **A Girl in Every Port**, c'était déjà « l'évidence » ; et, jusqu'à **Hatari**, se développe la même certitude à chaque film renouvelée, dans chaque genre réaffirmée. Cinéaste « totalitaire », il ne filme pas l'action, ou l'intelligence, ou la morale, mais tout à la fois l'action, l'intelligence et la morale, facettes d'une même vision exigeante qui, dans la tragédie ou la comédie, dans **Scarface** ou dans **Bringing Up Baby**, *doit d'abord à la logique et à la rigueur* ses pouvoirs d'émotion, conquête et négation du doute. Il manquait à cet art de la force et de la mesure d'annexer aussi la démesure et la folie : ce fut **Land of the Pharaohs**, tentation et piège que le classique offre au baroque, et qui le font plus grand d'y avoir succombé. Après quoi, retour à la sérénité, **Hatari**. Hawks progresse dans son œuvre comme les séquences dans ses films : par une succession d'élans et de repos, de risques et d'affirmations. — J.-A. F.

HEISLER Stuart

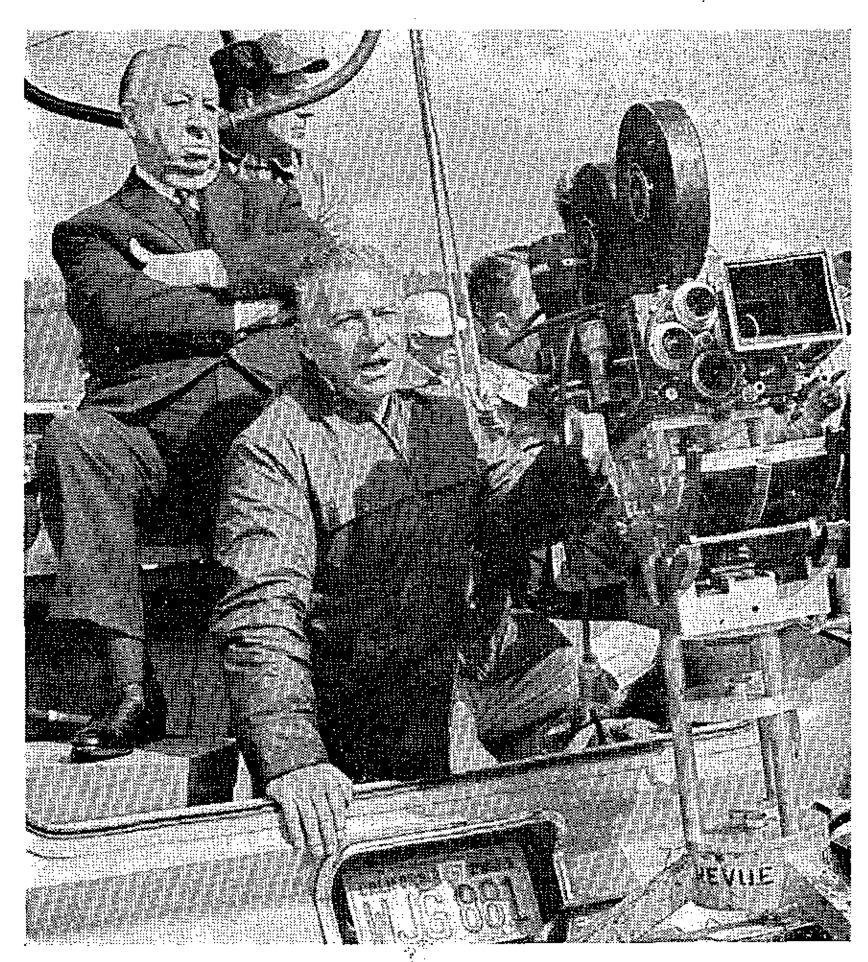
Né en 1894 à Los Angeles (Californie). Divers métiers dont celui d'imprimeur. En 1913, entre à la Famous Players Lasky Co., et d'échelon en échelon, s'élève rapidement : travaille comme accessoiriste ou assistant pour Mack Sennett, Fox, Mary Pickford, Cosmopolitan, First National. 1927 : chez S. Goldwyn. 1933 : devient monteur : *Stella Dallas* (King Vidor), *Roman Scandals, The Wedding Night, Peter Ibbetson, The Dark Angel, Klondike Annie, Men Without Night.* En 1936 : tourne à Samoa les extérieurs de *The Hurricane*, de John Ford.

PRINCIPAUX FILMS :

1936 : *Straight From the Shoulder, Poppy.* — 1940 : *The Biscuit Eater.* — 1941 : *The Monster and the Girl.* — 1942 : *The Remarkable Andrew.* — 1943 : *The Glass Key.* — 1946 : *Along Came Jones* (Le Grand Bill), *Blue Skies.* — 1947 : *Smash-Up, (The Story of a Woman,* Une vie perdue). — 1950 : *Tokyo Joe, Tulsa.* — 1950 : *Chain Lightning* (Pilote du diable), *Dallas,*

Maria Emo (Eva Braun) et Stuart Heisler *(Hitler).*





Alfred Hitchcock et Robert Burks *(The Birds)*.

Storm Warning. — 1951 : *Journey Into Light.* — 1952 : *Island of Desire.* — 1953 : *The Star.* — 1954 : *Beachhead* (La Patrouille infernale), *This Is My Love.* — 1955 : *I Died a Thousand Times* (La Peur au ventre), *The Lone Ranger.* — 1956 : *The Burning Hills.* — 1961 : *Hitler.*

Le vieillard terrible d'Hollywood. Il traîna tantôt ses bottes, tantôt ses guêtres un quart de siècle dans les studios avant d'y pousser sa caméra. D'autres finirent une telle épreuve complètement domestiqués ; lui semble y avoir fait provision d'idées, tant il en a dévidées par la suite : l'habitude des eaux hollywoodiennes ne lui fut pas qu'une seconde nature, mais un bain de jouvence. Artisan consommant tous les genres, du drame psychologique à la comédie musicale (**Blue Skies** où flotte Astaire), il ne se donne vraiment à fond que dans le petit film d'action fantaisiste et bariolé, seul exutoire à la mesure de son alacrité. Ses poursuites (**I Died a Thousand Times**) sont des plus folles, ses bagarres (**The Lone Ranger**) des plus colossales, son érotisme (Mary Murphy dans **Beachhead**) des mieux efficaces. Ce qu'il goûte, cet athlète de la caméra sur le tard et sur le vif, c'est avant tout le plaisir physique de dépenser son énergie psychique. Mais il est un sentimental : comme ses héros, brutes et tendres, il marie (**The Burning Hills**) la fleur bleue et l'incendie. — J. G.

HITCHCOCK Alfred

Né le 13 août 1899, à Londres. Etudes au collège jésuite St-Ignatius. Bref passage dans une agence de publicité. 1920 : entre à la succursale anglaise de la Famous Players Lasky Co. ; successivement rédacteur et dessinateur d'intertitres, scénariste, assistant producteur, décorateur aux studios de Gainsborough, Islington. 1922-1925 : assistant du metteur en scène Graham Cutts. 1939 : part aux Etats-Unis. A partir de 1955, travaille très régulièrement pour la télévision : il produit la série « Alfred Hitchcock Presents », et en réalise lui-même quelques épisodes (1955 : « Breakdown », puis, entre autres : « Revenge, Four O'Clock, One More Mile to Go » (1957), « Lamb to the Slaughter, Suspicion » (1958), « Bang, You're Dead » (1961). Par ailleurs, homme d'affaires avisé : entre autres, « A.H. Magazine », A.H. Toys, etc.

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie n° 39) :

1925 : *The Pleasure Garden.* — 1926 : *The Lodger.* — 1929 : *Blackmail.* — 1934 : *The Man Who Knew Too Much.* — 1936 : *The 39 Steps.* — 1938 : *The Lady Vanishes.* — 1939 : *Jamaica Inn.* — 1940 : *Rebecca.* — 1942 : *Suspicion.* — 1943 : *Shadow of a Doubt, Lifeboat.* — 1945 : *Spellbound.* — 1946 : *Notorious.* — 1948 : *Rope.* — 1949 : *Under Capricorn.* — 1950 : *Stage Fright* (Le Grand Alibi). — 1951 : *Strangers On a Train.* — 1952 : *I Confess* (La Loi du silence). — 1954 : *Dial M For Murder* (Le Crime était presque parfait), *Rear Window.* — 1955 : *To Catch a Thief, The Trouble With Harry.* — 1956 : *The Man Who Knew Too Much, The Wrong Man.* — 1958 : *Vertigo* (Sueurs froides). — 1959 : *North By Northwest* (La Mort aux trousses). — 1960 : *Psycho.* — 1963 : *The Birds.* — 1964 : *Marnie.*

La figure centrale du cinéma américain, et le point de nos plus grandes certitudes critiques. Hitch est un Maître ; même ses détracteurs le reconnaissent. La preuve de sa grandeur pourrait être cherchée dans la multitude des interprétations qui « fleurissent » autour de chacun de ses films. Nous n'avons pas besoin de cela. Il nous suffit de suivre sa carrière, film après film, et de constater, une fois de plus, qu'Hitchcock est le seul qui sache chaque fois : 1° nous surprendre ; 2° nous tendre un trousseau de clés ; 3° nous reprendre ces clés une à une pour nous laisser devant cette évidence : une porte toujours battante au seuil du même mystère. — A.-S. L.

HUSTON John

Né le 5 août 1906 à Nevada (Missouri). Fils de l'acteur Walter Huston. Abandonne ses études pour une courte carrière de boxeur professionnel. Devient acteur de théâtre. 1925 : s'engage dans la cavalerie mexicaine. 1927 : écrit des nouvelles dans l' « American Mercury », puis une pièce de théâtre, « Frankie and Johnny ». A Hollywood, collabore avec William Wyler *(Jezebel, A House Divided)* ; en Angleterre, fait des scénarios pour la Gaumont British ; à Paris, étudie la peinture ; à New York, dirige le Midweek Pictorial. De 1938 à 1941, scénariste à la Warner *(The Amazing Dr. Clitterhouse, Juarez, Dr. Ehrlich's Magic Bullet, High Sierra, Sergeant York)*. 1939 : met en scène à Broadway « A Passenger to Bali » ; en 1942, avec Howard Koch, il écrit et monte « In Time to Come », qui reçoit le New York Drama Critics Circle Award. 1942-1945 : mobilisé, réalise des documentaires ; quitte l'armée avec le grade de commandant. 1945 : monte à New York « Huis Clos ». 1963 : acteur pour *The Cardinal.* Ne boit plus, dit-on.

FILMS (cf. Filmographie n° 12) :

1941 : *The Maltese Falcon.* — 1942 : *In This Our Life.* — 1943 : *Across the Pacific* (Griffes jaunes), *Report From the Aleutians.* — 1944 : *The Battle of San Pietro.* — 1945 : *Let There Be Light.* — 1947 : *The Treasure of Sierra Madre.* — 1948 : *Key Largo.* — 1949 : *We Were Strangers* (Les Insurgés). — 1950 : *The Asphalt Jungle* (Quand la ville dort). — 1951 : *The Red Badge of Courage, The African Queen.* — 1952 : *Moulin Rouge.* — 1954 : *Beat the Devil* (Plus fort que le diable). — 1955 : *Moby Dick.* — 1956 : *Heaven Knows Mr. Allison.* — 1957 : *The Barbarian and the Geisha.* — 1958 : *The Roots of Heaven.* — 1959 : *The Unforgiven* (Le Vent de la plaine). — 1960 : *The Misfits.* — 1961 : *Freud.* — 1963 : *The List of Adrian Messenger.* — *1963-64 : Night of the Iguana.* — Prépare *The Bible.*

Le lieu géométrique de quinze ans de malentendus. Il serait peut-être plus simple de considérer, une fois pour toutes, cet éternel ex-scénariste comme un **illustrateur** : les uns *apprécient l'éclectisme raffiné de ses* lectures, les autres regrettent que son intelligence n'aille pas jusqu'à le



faire s'abstenir d'en faire montre ; dilettante d'un autre siècle mal égaré dans le nôtre, il a trompé son monde à force de Bogart et d'humour gris : mais la mystification, qui commence aisément, Dieu seul sait comment l'arrêter, et qu'il faut être diablement plus fort que ce bon petit démon pour parer ses coups en retour. Du trop sérieux au pur fumiste, mais toujours tout l'un ou tout l'autre, ne livre que les temps morts de sa dialectique, et jamais ses processus : mais c'est justement ceux-ci qui dérangeraient la succession bien sage des feuillets de ses livres d'images, et compromettraient la reliure, à quoi va, de plus en plus, l'essentiel de ses soins. — J. R.

KAZAN Elia

Né le 7 septembre 1909 à Constantinople. En 1911 à Berlin, en 1913 aux Etats-Unis. Ecole d'art dramatique de l'Université de Yale. De 1933 à 1939, acteur au Group Theatre (« Waiting For Lefty, Liliom, Paradise Lost, Golden Boy, Night Music », etc.). Au cinéma, deux rôles : *City For Conquest* (1940) et *Blues in the Night* (1941). 1940-1949 : metteur en scène de théâtre à New York : « The Skin of Our Teeth, Harriet, One Touch of Venus, A Streetcar Named Desire ». 1947 : fonde l'Actor's Studio avec Cheryl Crawford et Lee Strasberg. 1951 : témoigne devant la Commission des activités anti-américaines. Continue à faire de la mise en scène de théâtre : « All My Sons, Death of a Sa-



lesman, Tea and Sympathy, Camino Real, Cat On a Hot Tin Roof, Sweet Bird of Youth ». Auteur complet de son dernier film.

FILMS (cf. Filmographie n° 130) :

1944 : *A Tree Grows in Brooklyn.* — 1946 : *The Sea of Grass* (Le Maître de la prairie), *Boomerang.* — 1947 : *Gentleman's Agreement* (Le Mur invisible). — 1949 : *Pinky.* — 1950 : *Panic in the Streets, A Streetcar Named Desire.* — 1951 : *Viva Zapata !* — 1952 : *Man On a Tightrope.* — 1954 : *On the Waterfront, East of Eden.* — 1956 : *Baby Doll, A Face in the Crowd.* — 1960 : *Wild River* (Le Fleuve sauvage), *Splendor in the Grass* (La Fièvre dans le sang). — 1963 : *America America.*

C'est d'abord l'organique, le biologique, le corporel qu'il veut peindre, partant d'eux (d'où tous ces Calibans) ou les retrouvant sous les usages et manières ; puis les conflits de ceux-ci et ceux-là, et l'affrontement du mort et du vif, ou qui naît et qui agonise : donc, chaque fois, un système d'oscillations de plus ou moins grande amplitude, celles-ci l'objet du film plus que les pôles, puisque ce dont il s'agit, encore une fois, c'est le vital, non les fantômes qui tentent, tant bien que mal, de le contraindre ou le définir. Cela qui, de sa première période, celle des besognes, est ce qui tient encore et respire sous les plâtras, est depuis quelques années le sujet même de son œuvre. C'est-à-dire que c'est le cinéma : le fixe et le mouvant, le soi-disant éternel et le mal assuré présent, ce que nous perdons, ce que nous gagnons pour le perdre à son tour, et au bout du compte, ni bout ni compte ; comme on dit, la vie, jamais si bonne ni si mauvaise, vécue. — J. R.



Gene Kelly et Leslie Caron
(An American in Paris).

KELLY Gene

Né le 23 août 1912 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Fréquente les cours de danse et étudie le journalisme. Successivement puisatier, briqueteur, ouvrier en bétonnage, apprenti charpentier, serveur ; puis ouvre une école de gymnastique avec son frère Fred. 1938 : va tenter sa chance à Broadway ; quelques petits rôles et émissions radiophoniques. 1940 : vedette de « Pal Joey ». 1941 : vedette et chorégraphe de « Best Foot Forward ». Depuis 1942, films à la M.G.M. (musicaux) : *For Me and My Gal, Du Barry Was a Lady, Thousands Cheer, Cover Girl* (Columbia), *Ziegfeld Follies, Anchors Aweigh, Living in a Big Way, The Pirate, Words and Music, Take Me Out to the Ball Game* (co-scénariste), *Summer Stock, An American in Paris, Brigadoon, Deep in My Heart, It's a Big Country, Les Girls,* etc. Quelques films où il ne danse pas : *Pilot Number Five, The Cross of Lorraine, Christmas Holiday, The Three Musketeers, The Black Hand, The Devil Makes Three, Marjorie Morningstar, Inherit the Wind.* A beaucoup travaillé pour la télévision. Chorégraphe de la majorité de ses films dansants. En 1959, il monte à l'Opéra de Paris : « Pas de Dieux ». Commentaire du film de montage *The Golden Years.*

FILMS (cf. Filmographie n° 85) :

1949 : *On the Town* (co-r. S. Donen, Un jour à New York). — 1951 : *Singin'in the Rain* (co-r. S. Donen). — 1952 : *Invitation to the Dance.* — 1955 : *It's Always Fair Weather* (co-r. S. Donen). — 1956 : *The Happy Road.* — 1958 : *The Tunnel of Love.* — 1962 : *Gigot.*

Bon danseur, mais on peut lui en préférer d'autres ; bon chorégraphe, moins puissant pourtant que Robbins, ou moins élégant que Bob Fosse ; chanteur, amateur ; acteur, d'occasion : mais Kelly est irremplaçable (fût-ce par lui-même, on l'a bien vu). Car son « petit-bagage » était celui de la sympathie et de la joie, retour à l'enfance de l'art et du cœur : ne cherchant midi qu'à douze heures, plus hardi que Stanley, il n'a, malgré les apparences, jamais fait les choses à moitié : tout bon ou tout mauvais, cela vaut mieux. Trois films un tiers (**Ring Around the Rosie**), trois pas un entrechat, qui le font bondir à l'Olympe. — J.-P. B.

KING Henry

Né le 24 janvier 1888 à Christianburg (Virginie). A 17 ans, il travaille pour le Norfolk and Western Railroad et, cinq ans plus tard, il devient acteur, jouant Shakespeare en tournée. En 1912, il est engagé par la Lubin Co. et, en 1916, il réalise son premier film, un serial : *Who Pays.* Il est le metteur en scène de 104 films dont la moitié sont des films muets. Actuellement, il prépare *The Undefeated* qui a pour toile de fond la guerre de Juarez contre Maximilien. Un des meilleurs cinéastes-aviateurs.

PRINCIPAUX FILMS :

1916 : *Who Pays.* — 1919 : *Some Liar.* — 1921 : *Tol'able David.* — 1922 : *The Seventh Day.* — 1925 : *Romola.* — 1933 : *State Fair.* — 1935 : *Way Down East.* — 1936 : *Lloyds of London.* — 1937 : *Seventh Heaven.* — 1938 : *In Old Chicago.* — 1939 : *Jesse James.* — 1940 : *Chad Hanna.* — 1942 : *The Black Swan.* — 1943 : *The Song of Bernadette.* — 1944 : *Wilson.* — 1945 : *A Bell For Adano.* — 1946 : *Margie.* — 1947 : *Captain From Castile.* — 1948 : *Deep*

Waters. — 1949 : *Prince of Foxes, Twelve O'Clock High* (Un homme de fer). — 1951 : *The Gunfighter, I'd Climb the Highest Mountain.* — 1952 : *David and Bathsheba.* — 1952 : *O.Henry's Full House* (Sketch : *The Gift of Magi*), *The Snows of Kilimanjaro.* — 1953 : *King of the Khyber Rifles* (Capitaine King). — 1954 : *Untamed* (Tant que soufflera la tempête). — 1955 : *Love Is a Many-Splendored Thing* (La Colline de l'adieu). — 1956 : *Carousel.* — 1957 : *The Sun Also Rises.* — 1958 : *The Bravados, This Earth Is Mine* (Cette terre qui est mienne). — 1959 : *Beloved Infidel* (Un matin comme les autres). — 1961 : *Tender Is the Night.*



Avant de succomber sous Zanuck, le Scope et le DeLuxe, il traversa, avec un calme olympien, les crises, les tempêtes et les modes hollywoodiennes. Couvert d'honneurs et de récompenses, sacré périodiquement « director of directors », King vit d'or, mais ses succès commerciaux ne doivent pas nous dissimuler ses mérites. Le plus Warner des metteurs en scene Fox, il fit souvent preuve d'ambition (du griffithien **Tol' able David** ou remarquable **Homme de fer**), toujours d'honnêteté (**La Cible humaine**) et de robustesse (**Le Cygne noir**). Académique et « solide » dans les mauvais jours, solide et classique dans les bons : il dépendait de ses sujets, mais il savait aussi inverser la proposition. Vient d'abandonner le découpage en rondelles d'Hemingway et de Scott Fitzgerald pour retourner (est-ce un renouveau ?) au récit d'aventures. — B. T.

KOSTER Henry

Né Hermann Kosterlitz le 1er mai 1905 à Berlin. Diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. 1921 : tient le courrier du cœur d'un hebdomadaire berlinois. 1926 : produit, écrit et met en scène des films publicitaires. 1927 : scénariste à la UFA, à la Terra, à l'Aafa. Puis employé aux studios de l'Universal à Berlin. 1933 : vient à Paris, travaille au scénario de *Sexe Faible.* 1935 : metteur en scène à Budapest, Berlin, Vienne et Amsterdam. 1936 : part pour Hollywood.

FILMS :

1932 : *Das Abenteuer einer schönen Frau.* — 1933 : *Peter.* — 1934 : *Kleine Mutti.* — 1935 : *Das hässliche Mädchen.* — 1936 : *Maria Baschkirtseff, Three Smart Girls.* — 1937 : *One Hundred Men and a Girl.* — 1938 : *The Rage of Paris, First Love, Three Smart Girls Grow Up.* — 1940 : *It Started With Eve, Spy Parade.* — 1942 : *Between Us Girls.* — 1944 : *Music For Millions.* — 1946 : *Two Sisters From Boston.* — 1948 : *The Bishop's Wife, Come to the Stable.* — 1949 : *The Inspector General, My Blue Heaven.* — 1950 : *Harvey, No Highway in the Sky.* — 1951 : *Mr. Belvedere Rings the Bell, O.Henry's Full House* (sketch : *The Cop and the Anthem*), *Star and Stripes Forever.* — 1952 : *My Cousin Rachel.* — 1953 : *The Robe* (La Tunique). — 1954 : *Desiree, A Man Called Peter, The Virgin Queen.* — 1955 : *Good Morning Miss Dove.* — 1956 : *D. Day the Sixth of June, The Power and the Prize.* — 1957 : *My Man Godfrey.* — 1958 : *The Naked Maja, Fraulein.* — 1960 : *The Story of Ruth.* — 1961 : *Flower Drum Song.* — 1962 : *Mr. Hobbs Takes a Vacation.* — 1963 : *Take Her She's Mine.*



Aime-t-on l'objet ou l'artisan ? Bon artisan, Koster l'est, bien sûr. Mais les objets fabriqués ? Un, pourtant, dans les derniers temps (pour le reste, mieux vaut le silence : les débuts du Scope sont déjà loin), peut réjouir le goût délicatement frelaté des amateurs qui apprécient aussi l'insolite des soles frites à la banane... **F.D.S.** offre le charme d'un tour du monde de music-hall, où les danseuses espagnoles, les dames du french-cancan et les beautés nègres sont jouées par de ravissantes petites poupées jaunes; les boy-scouts américains, les cops et les amoureux ne sont autres que de délicieux, de drôles acteurs chinois. Au-delà du ridicule, on est touché par ce renversement du monde, comme si l'Amérique avait découvert Christophe Colomb. — P. K.

KUBRICK Stanley

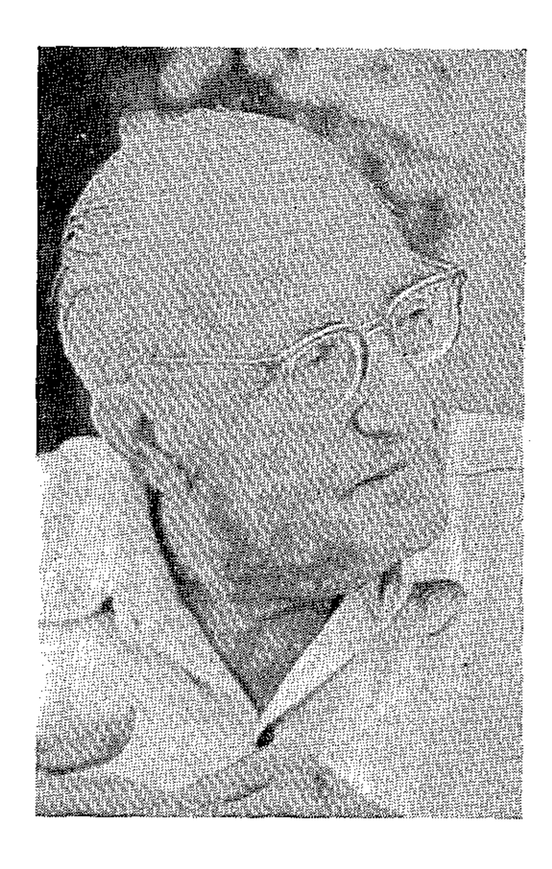
Né le 26 juillet 1928 à New York. Etudes à la Taft High School. Travaille comme journaliste à « Look ». Avant 53, a fait des films d'amateur personnels en 16 mm. Il est producteur, scénariste, monteur et photographe de ses premiers films. Depuis *Lolita*, s'est installé en Angleterre. Admirateur du cinéma européen.

FILMS :

1953 : *Fear and Desire.* — 1955 : *Killer's Kiss.* — 1956 : *The Killing* (Ultime razzia). — 1958 : *Paths of Glory.* — 1960 : *Spartacus.* — 1962 : *Lolita.* — 1963 : *Dr. Strange Love Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.*

A débuté dans le tape-à-l'œil en copiant froidement les travellings d'Ophuls et la violence d'Aldrich. Puis s'est fait embaucher dans le commerce intellectuel en suivant sur les sentiers de la gloire internationale un autre K, un autre Stanley plus âgé qui se prenait lui aussi pour Livingstone, mais dont la lourde sincérité finira par triompher à Nuremberg, alors que l'agile matuvuisme de Stanley junior sombrera sous l'esprit pâteux de **Spartacus** sans arriver à faire le carton désiré. **Lolita** autorisait donc le pire pessimisme. Surprise : c'est un film simple et lucide, avec des dialogues justes, qui montre l'Amérique et son sexe mieux que Melville et Reichenbach, et prouve que Kubrick ne doit pas abandonner le cinéma, à condition de filmer des personnages qui existent, et non pas des idées qui n'existent plus que dans les tiroirs des vieux scénaristes croyant que le cinéma, c'est le septième art. — J.-L. G.





ou se sublime, pour éclater, feu prophétique, à la face stupide de l'univers. C'est ainsi que, seul cinéaste tridimensionnel, il échappe à toute mesure, étant lui-même la quatrième, insaisissable et divine dimension d'une œuvre **hermétiquement** close sur le vide humain. Abstrait jusqu'à briser en morceaux les idées, concret jusqu'à rebâtir une arme (ou une œuvre) de ces morceaux, on ne peut plus dire de lui qu'il filme, mais qu'il crée : tirant l'homme de son néant pour mieux l'y renvoyer. Son œuvre est un défi aux imbéciles : ils le relèvent. — J.-L. C.

LANG Fritz

Né le 5 décembre 1890 à Vienne. Fils d'architecte. Etudes au Collège des Sciences Techniques et à l'Académie d'Arts Graphiques. Attiré par le dessin, étudie la peinture à Vienne, Munich, Paris (1912-1914). Durant la guerre, blessé 3 fois, écrit ses premiers scénarios à l'hôpital. Engagé par E. Pommer (DECLA) : scénariste de films policiers et « macabres ». 1933 : Quitte Berlin, fait un court séjour à Paris et, appelé aux Etats-Unis, s'installe à Hollywood. A visité le monde entier. Collectionne des objets d'art d'Afrique, d'Orient, des mers du Sud. A fait ses 3 derniers films en Allemagne. On voit sa main dans tous ses films, sa personne entière dans *Le Mépris*.

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie n° 99) :

1919 : *Halb-Blut, Die Spinnen*. — 1921 : *Der Müde Tod* (Les Trois lumières). — 1922 : *Dr. Mabuse, der Spieler*. — 1924 : *Die Niebelungen*. — 1926 : *Metropolis*. — 1928 : *Spione, Frau im Mond*. — 1932 : *M* (Le Maudit), *Das Testament des Dr. Mabuse*. — 1933 : *Liliom*. — 1936 : *Fury, You Only Live Once*. — 1938 : *You and Me*. — 1940 : *The Return of Frank James, Western Union*. — 1941 : *Man Hunt, Confirm Or Deny* (terminé par Archie Mayo). — 1942 : *Hangmen Also Die !* — 1943 : *The Ministry of Fear* (Espions sur la Tamise). — 1944 : *The Woman in the Window*. — 1945: *Scarlet Street*. — 1946 : *Cloak and Dagger, Secret Beyond the Door*. — 1949 : *House By the River*. — 1950 : *American Guerilla in the Philippines*. — 1951 : *Rancho Notorious* (L'Ange des maudits), *Clash By Night* (Le Démon s'éveille la nuit). — 1952 : *The Blue Gardenia*. — 1953 : *The Big Heat* (Règlement de comptes). — 1954 : *Human Desire, Moonfleet*. — 1955 : *While the City Sleeps* (La Cinquième victime). — 1956 : *Beyond a Reasonable Doubt* (Invraisemblable vérité). — 1958 : *Der Tiger von Eschnapur, Das Indische Grabmal*. — 1961 : *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*.

De plus en plus grand parce que de plus en plus rigoureux. Sa maturité, à l'inverse des évolutions « naturelles », se resserre tel un étau sur la mollesse humaine. Diable, mais dieu : ses derniers films, les plus beaux, sont au cinéma ce que la dialectique des éléments est à la vie, un principe, une leçon, un moule. Venant d'abîmes humains, trop humains, ils filent à des hauteurs où l'art cesse

LAUGHTON Charles

Né à Scarborough (Angleterre) le 1er juillet 1899. Mort en 1962. Marié à Elsa Lanchester. S'occupe parallèlement de théâtre (interprétations, adaptations) et de cinéma (interprétations). A fondé en 1937 avec Eric Pommer The Mayflower Pictures Corp. Au théâtre, rôles innombrables, dont « Liliom » (1930), « Alibi, Galileo » (qu'il adapte avec Brecht et que Losey met en scène en 1947), « The Caine Mutiny, John Brown's Body » (il est metteur en scène pour ces deux pièces), etc. A l'écran, à partir de 1933, entre autres : *If I Had a Million, The Sign of the Cross, Island of Lost Souls, The Private Life of Henry VIII, Mutiny On the Bounty, Rembrandt, The Beachcomber, Jamaica Inn, The Hunchback of Notre Dame, This Land Is Mine, Captain Kidd, The Paradine Case, The Strange Door, O. Henry's Full House, Young Bess, Salome, Witness For the Prosecution, Spartacus, Advise and Consent*.

FILM :

1955 : *The Night of the Hunter* (La Nuit du chasseur).

Un tempérament ? C'est trop peu dire. Il y a, dans son unique film, autre chose que la nostalgie de Maldoror qu'a souvent évoqué pour nous la démarche impénétrable de Mitchum. Formé à la bonne école — l'expressionnisme — Laughton est le seul, avec Welles et le Ford du **Long Voyage**, à avoir su joindre un style plastique d'origine germanique au grand courant de la littérature saxonne (théâtre élizabéthain, domaine irlandais). En arrière-plan : les nursery-rimes de son enfance, et ce chant américain anonyme : « I can light cheroots and gaspers with my tail ». — A.-S. L.

LEACOCK Richard

Né en Grande-Bretagne, vient très jeune aux Etats-Unis. 1946: chef-opérateur de *Louisiana Story*. 1954 : réalise un court métrage, *Toby*, remarqué par Robert Drew. « Time Magazine » finance leur organisation Drew Associates, dirigée par Drew et Leacock, à laquelle collaborent, pour les reportages, Albert et David Maysles, Claude Fournier, etc. Parmi les reportages les plus connus en



Europe : *Kenya, Primary, Eddie* (*Eddie Sachs à Indianapolis*), *Jane, The Chair, The Showman* (*Mr. Levine*). 1963 : fin de Drew Associates.

Outre-Atlantique, le cinéma-vérité se traduit par : candid camera. Et Candide, Leacock l'est en effet à plus d'un titre, qui pourchasse avec acharnement la vérité sans même se demander de quel côté des Pyrénées se *trouve* son objectif, en-deçà ou audelà ? Donc, de quelle vérité il s'agit. En ne séparant pas la cause de l'effet, en mélangeant la règle et l'exception, Leacock *et ses équipiers ne* se rendent pas compte (or, le cinéma n'est rien d'autre que rendre des comptes) que leur œil en train de cadrer dans le viseur est à la fois plus et moins que l'appareil enregistreur dont cet œil se sert ; oui, plus ou *moins, selon les cas* (*plus chez* Welles, moins chez Hawks), mais jamais uniquement cet appareil enregistreur, qui, selon les cas, restera enregistreur ou deviendra stylo et pinceau. Privée ainsi de conscience, la caméra de Leacock, malgré son honnêteté, *perd* les deux qualités fondamentales d'une caméra : l'intelligence et la sensibilité. Rien ne sert d'avoir une image nette si les intentions sont *floues. Son manque de subjectivité* conduit d'ailleurs Leacock à manquer finalement d'objectivité. Après avoir vu **The Chair,** nous en savons *moins* sur l'avocat que dans **Anatomy of a Murder,** et moins sur la chaise électrique que dans un quelconque film joué par Susan Hayward suivant la technique du mélodrame. De même, après avoir vu **Primary,** nous en savons *moins sur le démocrate* Kennedy qu'en lisant le bouquin de Ted White. On peut l'expliquer facilement en disant que l'équipe de Leacock met en scène au niveau d'un Gordon Douglas, même pas d'un Hathaway ou d'un Stuart Heisler. Avec en plus ce *défaut* qu'ils ne savent même pas qu'ils mettent en scène, et que le reportage pur n'existe pas. D'où cette manie enfantine de filmer en gros plan des événements *qui demandent un* plan général, d'accompagner les gens au lieu de les suivre, de tuer l'actualité à force d'y coller. En somme, toutes les fautes qu'un opérateur des séries documentaires de Walt Disney ne commettrait pas. D'autant que *Leacock ne sait pas non* plus se servir d'un magic-marker pour annoter ses projections de rouch. Bref, l'honnêteté ne suffit pas pour se battre à l'avant-garde, surtout quand on ignore que, si la réalité dépasse la fiction, celle-ci le lui rend bien. — J.-L. G.

LEISEN Mitchell

Né le 6 octobre à Menominee (Michigan). Etudes d'architecture. Travaille au « *Chicago Tribune* », puis chez Marshall and Fox (architectes) comme dessinateur. Jusqu'en 1934, il est « art-direc-



tor » et assistant de Cecil B. DeMille. Assistant-réalisateur pour *Tonight Is Ours* et *The Eagle and the Hawk*, il joue dans *Variety Girl* (1947). Travaille pour la TV (« Shirley Temple Story Book, Open Windows », etc.).

FILMS :

1933 : *Cradle Song*. — 1934 : *Death Takes a Holiday, Murder at the Vanities*. — 1935 : *Hands Across the Table*. — 1936 : *13 Hours By Air, Big Broadcast of 1937*. — 1937 : *Easy Living, Swing High Swing Low*. — 1938 *Artists and Models Abroad*. — 1939 : *Remember the Night, Midnight*. — 1940 : *Arise My Love, I Wanted Wings*. — 1941 : *Hold Back the Dawn*. — 1942 : *The Lady Is Willing, Take a Letter Darling*. — 1943 : *No Time For Love*. — 1944 : *Lady in the Dark, Practically Yours, Frenchman's Creek* (L'Aventure vient de la mer). — 1945 : *Kitty*. — 1946 : *To Each His Own, Suddenly It's Spring*. — 1947 : *Golden Earrings*. — 1949 : *Bride of Vengeance*. — 1950 : *No Man of Her Own* (Chaînes du destin). — 1951 : *The Mating Season* (La Mère du marié). — 1952 : *Young Man With Ideas*. — 1953 : *Tonight We Sing*. — 1955 : *Bedevilled*. — 1957 : *The Girl Most Likely* (Une fille qui promet). — 1963 : *Here's Las Vegas*.

Ce grand couturier a fait, semble-t-il, faillite ; mais, aux dernières soldes, **The Girl Most Likely**, qui tenait plus qu'elle ne promettait : trois ou quatre coupons d'étoffes bigarrées, un atelier de secondes mains, rien de tel pour retrouver une âme de catherinette, et coudre à points lâches une robe arc-en-ciel d'Arlequine, que sa triple méprise fera tourbillonner jusqu'au blanc pur.



Irving Lerner et Rita Moreno *(Cry of the Battle)*.

LERNER Irving

Né le 7 mars 1909 à New York. Etudes à New York et à l'Université de Columbia, où il est photographe. Produit des films d'anthropologie pour cette université. Monteur de Woody Van Dyke *(Valley Town* et *The Children Must Learn)*, et caméraman de Flaherty *(The Land)*. Travaille au service photographique du Département d'Anthropologie et à la Rockefeller Foundation. Produit et réalise des films éducatifs pour l'Université de New York. Monteur de courts métrages et de *One Third of a Nation*. Aurait, à Hollywood, travaillé avec Fritz Lang.

FILMS :

1941 : *A Place to Live, Muscle Beach* (C. M.). — 1953: *Man Crazy*. — 1958: *Edge of Fury* (co-réal.), *Murder By Contract* (Meurtre sous contrat). — 1959 : *City of Fear*. — 1960 : *Studs Lonigan*. — 1963 : *Cry of the Battle*.

C'est quelqu'un qui s'applique. Il soigne ses films comme un rapport. C'est clair sans élégance, précis sans grâce, mais ce n'est jamais laid, jamais de mauvais goût. Et brusquement, des moments de lyrisme. Mais c'est le sujet qui devient lyrique, non Lerner. Alors, dans son rapport, il écrit : lyrisme. Tout ça fait un peu vieillot et sent le fonctionnaire. Puisque Lerner est très consciencieux, ses films ont donc quelque conscience. Ce sont des objets : Lerner, pour tout dire, en est encore à Dos Passos. Il refuse un point de vue subjectif sur ses personnages, et les deux héros minables de **Murder By Contract** ou **City of Fear**, vus de l'extérieur, ne sont pas sans grandeur ; eux aussi objets fascinants. Dans **City of Fear**, où un homme meurt lentement au contact d'un produit radioactif qu'il transporte avec lui, il y a plusieurs moments où le récit très ordonné subit les effets de l'affolement du personnage. **Studs Lonigan**, par contre, c'est la reconstitution très ordonnée d'une époque et d'une adolescence, en quatre parties bien précises, etc. Un ton s'impose, froid, clinicien, sec ; une certaine démarche, qui, partant d'un être pour aboutir au portrait d'une époque, passe par les chemins de l'objectivité historique. (Dans **Murder By Contract**, un tueur à gages tue avec un fusil à lunette qui a fait parler de lui depuis.) Fonctionnaire ? Oui, du crime. — F. W.

LEWIN Albert

Né le 23 septembre 1902 à Newark (New Jersey). Lauréat de l'Université de Harvard. De 1931 à 1941, il est producer M.G.M., Paramount, etc. (*The Cuban Love Song, China Seas, Mutiny On the Bounty, The Good Earth, Spawn of the North, Zaza, So Ends Our Night*, etc.). A fait longtemps partie de l'équipe de direction de M.G.M. comme superviseur artistique. Scénariste de tous ses films. Signalons que certaines revues annoncèrent (par erreur) sa mort en 1959.

FILMS :

1942 : *The Moon and Sixpence*. — 1945 : *The Picture of Dorian Gray*. — 1947 : *The Private Affairs of Bel Ami*. — 1951: *Pandora and the Flying Dutchman*. — 1954 : *Saadia*. — 1957 : *The Living Idol*.

Ou le cinéaste formel par excellence : que les sujets qu'il traite soient mythiques (**Pandora**), romanesques (**The Private Affairs of Bel Ami**) ou les deux à la fois (**The Moon and Six Pence**), il paraît plus se soucier de leur éclat que de leur profondeur, de leur rituel plastique que de leur universalité. Au pire, cela donne l'effarant **Saadia**, pur film de décorateur où les reflets des tentures et des objets échouent à doter du moindre poids de nécessité une anecdote parodique. Au mieux, le décadent et raffiné **Portrait of Dorian Gray**, double hommage spirituel et esthétique aux Princes du Singulier, Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, grâce à la complicité desquels il approfondit son thème de prédilection : la difficulté d'être, de vivre et de mourir dandy.

Dans cette approche, *unique dans* le cinéma hollywoodien (et vouée à d'inévitables échecs commerciaux), d'un art des apparences, où le déchirement caché se résout par une préciosité souvent guindée, une « politesse » irritante de seigneur ne tolérant le commerce que des gens de même caste, il réduit l'Art à un jeu que l'on jugera, selon son goût, vain ou passionnant, ayant médité, semble-t-il, l'aphorisme wildien selon lequel tout art, justement, est parfaitement **inutile**.

Bel Ami et **Dorian Gray** *appôrtent* les preuves les plus séduisantes de cette inutilité, traces dédaigneuses accordées à la postérité afin qu'elle recompose le visage et le rêve d'un solitaire refusant l'exemplaire au profit d'une **ironie**, qui se juge autant qu'elle juge. — J.-A. F.

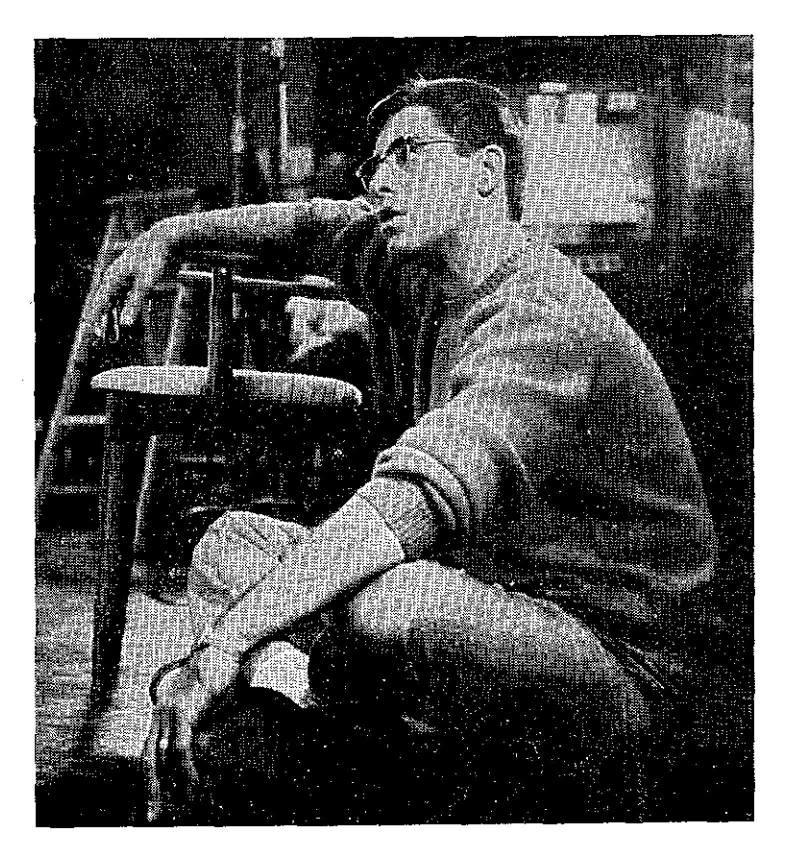
LEWIS Jerry

Né Joseph Levitch le 16 mars 1926 à Newark (New Jersey). Etudes à la Irvington High School. Chanteur avec les ***orchestres de Jimmy*** **Dorsey et Ted Florita. Fait du cabaret en team avec Dean Martin. Apparaît aussi dans les night clubs et** ***dans de nombreux shows*** **télévisés. Elu « Most Promising Male Star in TV » en 1950. Depuis, tient ses promesses : sous contrat** ***à la Paramount, il*** **est acteur, scénariste, producteur, metteur en scène. A la TV, a sa propre série d'émissions. Au cinéma, a tourné 16 films avec Dean Martin, de 1946 à 1956 :** ***My Friend Irma, My Friend Irma Goes West, At War With the Army, That's My Boy, The Stooge, Sailor Beware, Jumping Jacks, Scared Stiff, The Caddy, Money From Home, Living It Up, Three Ring Circus, You're Never Too Young, Artists and Models, Hollywood Or Bust, Pardners.*** **Seul, il joue dans** ***The Delicate Delinquent, The Sad Sack, Rock-A-Bye Baby, The Geisha Boy, Don't Give Up the Ship, Visit to a Small Planet, Cinderfella, It's Only Money, Who's Minding the Store.*** **Il est le principal interprète des films qu'il met en scène.**

FILMS :

1960 : ***The Bellboy*** **(Le Dingue du palace). — 1961 :** ***The Ladies Man.*** **— 1962 :** ***The Errand Boy*** **(Le Zinzin d'Hollywood). — 1963 :** ***The Nutty Professor*** **(Docteur Jerry et Mister Love). — 1964 :** ***Son of Bellboy.***

La révélation de ces dernières années, et l'unique cas de transformation à vue que nous ayons pu suivre dès le début. Sa carrière se *décompose en deux étapes* : 1° une période de mise au point : Jerry recherche son personnage, inventorie ses *thèmes, court après ce fameux* **point** d'où, à l'avenir, son personnage tirera **à tout coup** sa cohérence. C'est la période d'essais, *qu'en dépit de la signature*, au générique, de tâcherons sans envergure, Jerry met, dans une certaine mesure, *lui-même en scène*, par personne interposée ; 2° la période que nous pouvons d'ores et déjà dire de plénitude, et dont les pre-



miers signes transparaissent dans les films de Tashlin : le personnage est parfaitement au point. Le réalisateur sait plier à lui toutes les ressources techniques qu'il a désormais à sa disposition : couleur, truquages, mouvements d'appareil.

Il est, aujourd'hui, possible de définir la personnalité de Lewis — encore qu'il soit impossible de définir les parts respectives du réalisateur, de l'interprète et du personnage que celui-ci incarne. Mais la clé de cet univers n'est-elle pas, précisément, *le dédoublement*, et sa figure métaphorique, le miroir ? — A.-S. L.

LEWIS Joseph H.

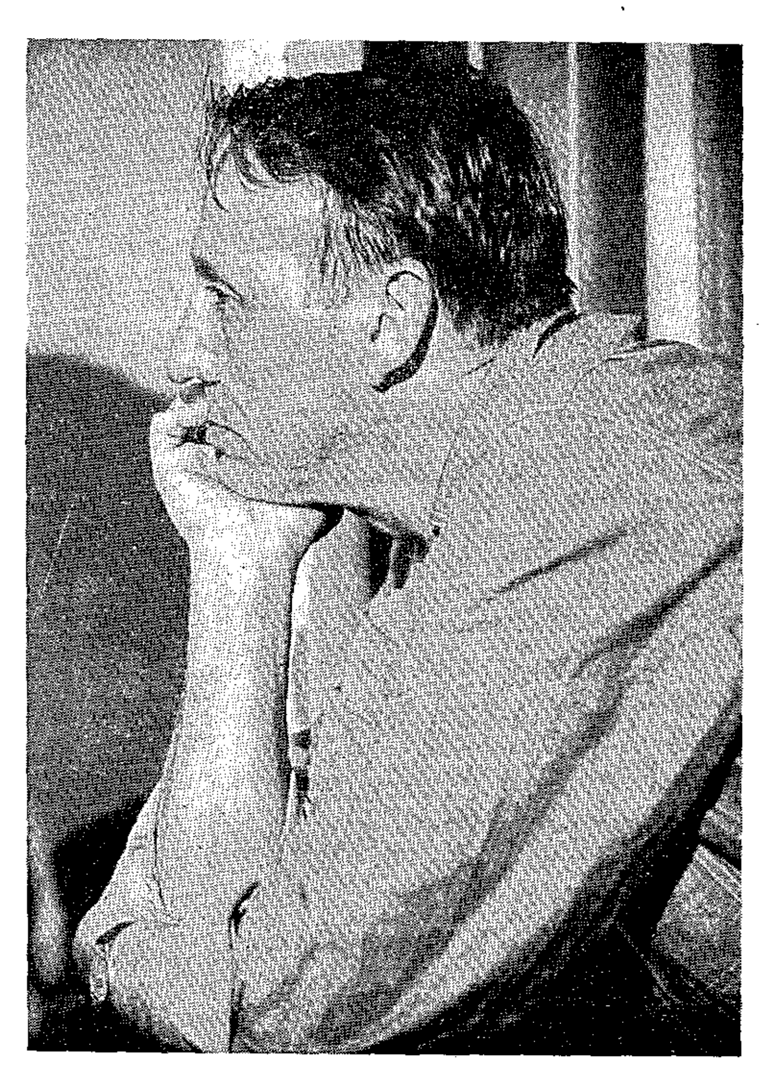
Né le 6 avril 1900 à New York. Etudes à la DeWitt Clinton High School. Il travaille d'abord à la M.G.M. comme « camera boy », puis devient assistant-monteur, et passe à la Republic comme monteur. Il fait la seconde guerre mondiale dans le U.S. Signal Corps.

FILMS :

1937 : ***Courage of the West, Singing Outlaw, International Spy.*** **— 1938 :** ***The Spy Ring, Border Wolves, The Last Stand.*** **— 1940 :** ***Two-Fisted Rangers, Blazing Six Shooters, Texas Stagecoach, The Man From Tumbleweeds, Boys of the City, The Return of Wild Bill, That Gang of Mine.*** **— 1941 :** ***The Invisible Ghost, Pride of the Bowery.*** **— 1942 :** ***Arizona Cyclone, Bombs Over Burma, The Silver Bullet, Secrets of a Co-ed, The Boss of Hangtown Mesa, The Mad Doctor of Market Street.*** **— 1944 :** ***Minstrel Man.*** **— 1945 :** ***My Name Is Julia Ross.*** **— 1946 :** ***So Dark the Night.*** **— 1947 :** ***The Swordsman.*** **— 1948 :** ***The Return of October.*** **— 1949 :** ***The Undercover Man, Deadly As the Female*** **(Le Démon des armes). — 1950 :** ***A Lady Without Passport.*** **— 1952 :** ***Retreat Hell ! Desperate Search.*** **— 1953 :** ***Cry of the Hunted.*** **— 1955 :** ***The Big Combo*** **(*Association criminelle*),** ***A Lawless Street*** **(Ville sans loi). — 1956 :** ***Seventh Cavalry.*** **— 1957 :** ***The Halliday Brand.*** **— 1958 :** ***Terror in a Texas Town.***

Trop *brillant* technicien, *qui* souffre, dirait-on, du complexe du Grand Metteur en scène : qu'il juge le sujet indigne de lui (c'est à *chaque fois le cas*), et c'est une débauche de travellings et d'astuces de caméra, mais sans objectif ni rails. Mieux à l'aise, tout compte fait, dans le western fauché : 15 jours de tournage, rien de tel pour

vous calmer un calligraphe, et l'obliger, par dépit, à s'intéresser à ce qu'il est bien contraint de raconter. — B. T.



LOGAN Joshua

Né le 5 octobre 1908 au Texas. Université de Princeton, dont il est président de la compagnie théâtrale. Ecrit des pièces. Passe 8 mois à Moscou avec Stanislawsky. Théâtre à Londres : « The Champagne Supper, The Day I Forgot ». A Broadway, gros succès avec « Annie Get Your Gun, Happy Birthday, John Loves Marry, Mister Roberts, South Pacific, Charley's Aunt, Fanny ». En 1936, écrit les dialogues de *The Garden of Allah*, de R. Boleslavsky. Dialogues de *History Is Made at Night*. Collaboration au scénario de *Mister Roberts* (1956), de Mervyn LeRoy et John Ford.

FILMS :

1938 : *I Met My Love Again* (co-r. Arthur Ripley). — 1956 : *Picnic, Bus Stop*. — 1957 : *Sayonara*. — 1958 : *South Pacific*. — 1960 : *Tall Story* (La Tête à l'envers). — 1961 : *Fanny*. — 1963 : *Ensign Pulver*.

On ne l'avait pas compris. Il expliquait, pourtant : « Je n'ai jamais mis les pieds dans l'Ouest, je n'ai jamais visité une petite ville américaine », mais on ne voulait pas le croire. Et maintenant, a-t-on vu que **Picnic** et **Bus Stop** étaient aussi faux que les bariolages de **South Pacific** ? Ou aussi vrais : après tout, Fanny corrigée par Hollywood chante Marseille pas plus mal que sous la férule de Pagnol... Mais Logan nous plonge dans le cinéma des dupes : avait-il lui-même bien « compris » Kazan, pour n'en retenir que le maniérisme théâtral et la fausse aisance des petites inventions ? Trêve de rancune. Artifice ou non, le charme de **Picnic**, le teint de Kim Novak n'ont rien perdu de leur fraîcheur ni de leur éclat. — M. M.



LOSEY Joseph

Né le 14 janvier 1909 à La Crosse (Wisconsin). 1925 : études de médecine, et prise de contact avec les Darthmouth Players. 1929 : études littéraires et théâtrales. 1930 : critiques littéraires et dramatiques. Assistant régisseur pour « Grand Hotel » au théâtre. 1931 : voyage en Europe. Régie de « Payment Deferred », en Angleterre avec Charles Laughton. 1932 : Radio City Music Hall. Monte des spectacles de variétés et, au théâtre « Little Ol' Boy ». 1934 : monte « Jayhawker ». 1935 : voyage en Europe. 1936 : « The Living Newspaper » (représentation sur scène d'actualités). A partir de 1938, production et supervision du montage de courts métrages éducatifs et publicitaires (1939 : *Pete Roleum and His Cousins*, 1940 : *A Child Went Forth*, 1941 : *Youth Gets a Break*). 1942 : travaille à la radio. 1943-44 : sous contrat à la Metro, réalise 2 courts métrages pour l'armée. 1945 : *A Gun in His Hand* (série Metro *Le Crime ne paie pas*). 1946-47 : théâtre (« The Great Campaign, Galileo »). Réalise son premier long métrage en 1948. Pour raisons politiques, ne trouve plus de travail aux Etats-Unis à partir de 1952 : s'établit en Angleterre où il met en scène au théâtre « The Wooden Dish » en 1954, et « The Night of the Ball » en 1955.

FILMS (cf. Filmographie n° 111) :

1948 : *The Boy With Green Hair*. — 1949 : *The Lawless* (Haines). — 1950 : *The Prowler* (Le Rôdeur), « M ». —

1951 : *The Big Night, Encounter (Stranger On the Prowl,* Un homme à détruire). — 1954 : *The Sleeping Tiger* (La Bête s'éveille). — 1955 : *A Man On the Beach* (C.M.), *The Intimate Stranger.* — 1956 : *Time Without Pity.* — 1957 : *The Gypsy and the Gentleman.* — 1959 : *Blind Date (Chance Meeting,* L'Enquête de l'inspecteur Morgan). — 1960 : *The Criminal.* — 1961 : *The Damned.* — 1962 : *Eve* (Eva). — 1963 : *The Servant.*

D'abord anglais en Amérique, américain en Angleterre, le voilà européen cent pour cent : maudit pour sa première période, adulé pour la seconde, incompris pour la troisième, ce cinéaste caméléon se colore différemment selon le contexte. Son univers hétéroclite synthétise mauvais goût et bon cinéma, ses héros sécheresse de cœur et humidité morale, son œuvre apologies de la violence et mollesse des situations. Mais il souffre surtout de sa réputation. Longtemps délaissé et reclus dans ses drames, il fut, du jour au lendemain — mais pas plus — l'idole des jeunes, et voici que les yé-yé macmahoniens semblent préférer d'autres crooners. S'il s'en remet, nul doute qu'il fasse mieux dans l'isolement que dans l'exégèse : son meilleur film n'est pas le plus célèbre ; pas **Blind Date** ou **The Criminal,** mais le sourd et secret **Gypsy.** Ses excès d'éclairage et de micro ne l'empêchent pas d'avoir de la voix : fausse dans **The Boy With Green Hair** ou **Time Without Pity,** mieux accordée dans **The Prowler** ou **The Big Night,** juste assez juste dans **Encounter** ou **The Servant...** A force de lui foutre du Brecht sur le dos, on lui a fait croire qu'il était moderne (**Eva**) : pas du tout, il est la première victime de la distanciation qui le sépare aujourd'hui du monde. Il faut plus de présence pour être un grand du cinéma. Comme disait le critique : « il a l'œil ». Ne le perdons pas de vue : c'est, peut-être, à présent qu'il commence. — J.-L. C.

LUMET Sidney

Né le 25 juin 1924 à Philadelphie. Enfant, joue dans de nombreuses pièces de théâtre (dont, en 1937, « Sun Up to Sun Down », dirigé par Joseph Losey). Fait de la mise en scène théâtrale et, à partir de 1950, travaille à la TV. Assistant jusqu'en 1951, il devient metteur en scène : « Mama, Danger, You Are There, Omnibus, Best of Broadway, *Alcoa Goodyear* Playhouse ». Débute au cinéma avec l'adaptation d'une émission TV.

FILMS :

1957 : *Twelve Angry Men.* — 1958 : *Stage Struck.* — 1959 : *That Kind of Woman* (Une espèce de garce). — 1960 : *The Fugitive Kind* (L'Homme à la peau de serpent). — 1961 : *A View From the Bridge.* — 1962 : *Long Day's Journey Into Night.* — 1963 : *Fail Safe, The Pawnbroker.*



Sérieux et appliqué, exploite, avec méthode, les diverses possibilités contenues dans ses sujets, sans y introduire quoi que ce soit d'extérieur, et même si la matière en est hostile ou pauvre. Louable est son respect d'O'Neill, sinon de Williams, mais pour s'en apercevoir, il faut pouvoir rester jusqu'au bout. Plus libre avec **Twelve Angry Men,** et surtout **That Kind of Woman,** où le respect du sujet ne postulait pas celui d'une mise en scène théâtrale originale, il a multiplié, en un travail terre à terre, les petites inventions de détail qui font oublier le prêchi-prêcha de l'un et le méli-mélo de l'autre. — L.M.

LUPINO Ida

Née le 4 février 1918 à Londres. Fille d'un acteur célèbre qui lui construit un petit théâtre chez lui. Elle joue Shakespeare à 8 ans pour sa sœur Rita et, à 12 ans, entre à la Royal Academy of Dramatic Art. A un petit rôle à l'écran dans *The Love Race,* en 1932. L'année suivante, elle est remarquée par Allan Dwan qui lui donne le rôle principal de *Her First Affair.* Elle tourne dans 5 autres films anglais (*Money For Speed, High Finance, I Lived With You, The Ghost Camera, Prince of Arcadia*) et part aux U.S.A. en 1934. Nombreux rôles, dont *The Search For Beauty, Come On Marines, Peter Ibbetson, The Gay Desperado, Sea Devils* (1937, Ben Stoloff), *Artists and Models* (Raoul Walsh), *The Light That Failed* (Wellman), *They Drive By Night* et *High Sierra* (Walsh), *The Sea Wolf* (Curtiz), *Ladies in Retirement* (Charles Vidor, 1941), *Forever and a Day, Hollywood Canteen, The Very Thought of You* (Daves), *The Man I Love* (Walsh, 1946), *On the Loose, On Dangerous Ground* (Ray, 1950), *Beware My Lovely* (Horner), *The Bigamist, Private Hell 36* (Siegel), *The Big Knife, While the City Sleeps* (Lang), *Strange Intruder.* Elle écrit des chansons, a composé « The Aladin Suite » qui fut exécuté par le Los Angeles Philarmonic. Elle est scénariste (pour les films qu'elle réalise et pour *Private Hell 36*). Fonde en 1949 The Emerald Productions, avec Ansom Bond, pour écrire et produire un film de TV. Elle est productrice de tous ses films (The Filmakers, avec Collier Young). Elle a produit également *Not Wanted* (Avant de t'aimer), réalisé par Elmer Clifton, mais auquel il semble qu'elle ait collaboré de près. A partir de 1956, se consacre avec Howard Duff (son troisième mari après Louis Hayward et Collier Young) exclusivement à la TV : série « Mr Adam and Eve » (guest director), « Have Gun, Will Travel, Checked Out, The Trial of Marie Stuart, Wanted For Murder ». En 1950, Ray étant tombé malade, elle termine *On Dangerous Ground.*



FILMS :

1950 : *Never Fear (The Young Lovers), Outrage.* — 1951 : *Hard Fast and Beautiful.* — 1952 : *The Bigamist.* — 1953 : *The Hitch-Hiker* (Le Voyage de la peur).

Echoue complètement à raconter quelque histoire que ce soit : ses ruses sont si naïves, ses effets si démesurés qu'ils touchent, mais à contretemps. Son fort : le portrait, en quelques gestes, d'un personnage féminin, désarmé ou désarmant, toujours victime, au bout du compte, des circonstances qu'il a créées : les infortunes de la vertu ? mais plutôt ses ambiguïtés. — J. R.

McCAREY Leo

Né le 3 octobre 1898 à Los Angeles (Californie). 1918 : entre dans l'industrie cinématographique. De 1920 à 1923, assistant réalisateur à l'Universal (*Virgin of Stambul,* etc.). 1923-1928 : réalisateur de comédies aux studios Hal Roach (Laurel et Hardy, ou Charlie Chase). Souvent producteur et scénariste de ses films. C'est la personnalité américaine cinématographique qui gagna le plus d'argent en 1944, 45, 46 (ses deux films avec Bing Crosby comptent parmi les plus gros succès de tous les temps). Il écrit aussi des chansons, dont celle de *An Affair to Remember.* 1940 : producer de *My Favorite Wife* (Garson Kanin).



PRINCIPAUX FILMS :

1929 : *The Sophomore, Red Hot Rhythm.* — 1930 : *Let's Go Native, Wild Company, Part Time Wife.* — 1931 : *Indiscreet.* — 1932 : *The Kid From Spain.* — 1933 : *Duck Soup.* — 1934 : *Six of a Kind, Belle of the Nineties.* — 1935 : *Ruggles of Red Gap, The Milky Way* (Soupe au lait). — 1937 : *The Awful Truth* (Cette sacrée vérité), *Make Way For Tomorrow.* — 1938 : *The Cowboy and the Lady.* — 1939 : *Love Affair* (Elle et lui). — 1942 : *Once Upon a Honeymoon* (Lune de miel mouvementée). — 1944 : *Going My Way* (La Route semée d'étoiles). — 1945 : *The Bells of St. Mary's.* — 1949 : *Good Sam.* — 1952 : *My Son John.* — 1957 : *An Affair to Remember* (Elle et lui). — 1958 : *Rally 'Round the Flag Boys!* (La Brune brûlante). — 1962 : *Satan Never Sleeps* (Une histoire de Chine).

Le très délirant Leo joue les sentimentaux par férocité, les printaniers par grivoiserie, mêle à plaisir les furies des Marx aux rougissements des jeunes filles en cœur. Maître de ballet des chorégraphies intimes entre chambres et jardins, ce calligraphe agressif de la direction d'acteurs ne craint que le flou. Son instinct musical de la nécessité rythmique brise les progressions au profit des dénouements (**An Affair to Remember**), laisse toute psychologie pour le seul mouvement du drame, engage l'action dans des impasses pour la sauver par le seul gag (**Rally 'Round the Flag, Boys !**). Cinéaste de la ligne, il la dépouille de tout explicatif pour mieux la décrire. Sarabande, mais rigueur : les secrets de l'Age d'Or, il est sans doute le seul (avec Hawks) à les avoir heureusement retrouvés, ne les ayant jamais perdus. Cinéaste de l'euphorie, il est aussi celui de la fuite du bonheur : quintessence de la comédie musicale, quand la menace du temps rend à la gravité le débridé de l'instant. — J.-A. F.

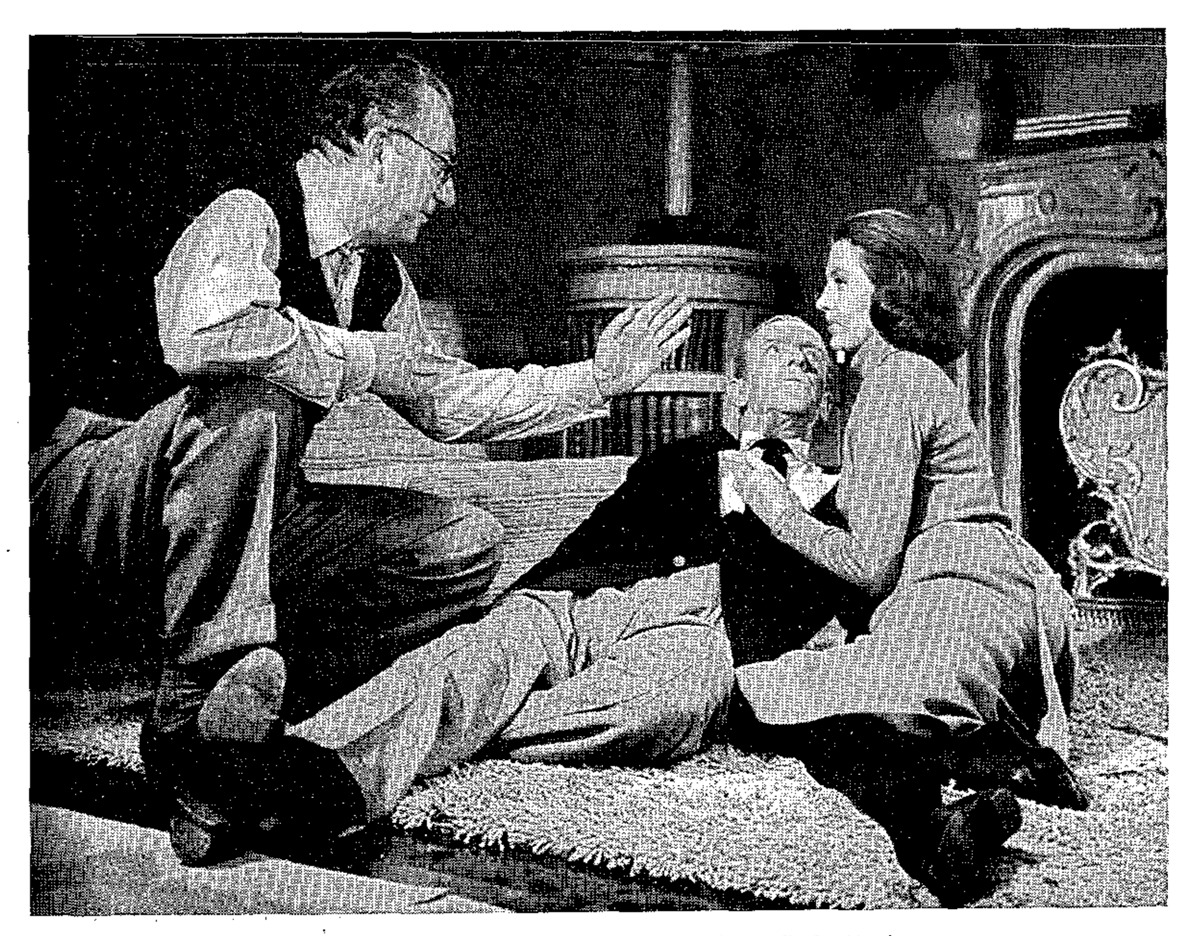
MAMOULIAN Rouben

Né le 8 octobre 1898 à Tiflis (Géorgie). Etudes à Paris et à Moscou (droit criminel). Suit à Moscou les cours de Vakhtangov et de Stanislawsky. Passionné par le théâtre, il monte en 1922 à Londres « The Beating On the Door ». Il part ensuite pour les Etats-Unis et devient l'un des plus importants metteurs en scène de Broadway : « Porgy, Marco' Millions, R.U.R., Die Glückliche Hand, Porgy and Bess, Oklahoma, Miss Sadie Thompson, Carousel ».

FILMS :

1929 : *Applause.* — 1931 : *City Streets* (Les Carrefours de la ville), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde.* — 1932 : *Love Me Tonight.* — 1933 : *The Song*

« Rally 'Round the Flag, Girls ! » : Joanne Woodward, Joan Collins et Leo McCarey.



Rouben Mamoulian, Fred Astaire et Cyd Charisse *(Silk Stockings)*.

of Songs (Le Cantique des Cantiques), *Queen Christina*. — 1934 : *We Live Again*. — 1935 : *Becky Sharp*. — 1936 : *The Gay Desperado* (Le Joyeux Bandit). — 1937 : *High Wide and Handsome* (La Furie de l'or noir). — 1939 : *Golden Boy* (L'Esclave aux mains d'or). — 1940 : *The Mark of Zorro*. — 1941 : *Blood and Sand* (Arènes sanglantes). — 1942 : *Rings On Her Fingers*. — 1947 : *Summer Holiday* (Belle Jeunesse). — 1957 : *Silk Stockings* (La Belle de Moscou).

Il est intelligent, amusant, vivant. Par surcroît, il a du caractère. Quand un producteur l'ennuie, il vous envoie *balader un* **Porgy and Bess** ou une **Cléopâtre** comme rien. Cette fantaisie, qui est une façon très sérieuse de considérer la vie, se retrouve dans *ses films. Elle est la source des* inventions visuelles et sonores qui ont fait la renommée de ce metteur en scène de théâtre dans les années trente, et dont *s'inspirent encore* des cinéastes comme Donen et Minnelli. Spécialiste de la comédie musicale, Mamoulian a dirigé quelques-uns des plus beaux ballets de *l'écran. Est actuellement* un absent de première grandeur dans le bal hollywoodien. — J. Dt.

MANKIEWICZ Joseph L.

Né le 11 février 1909 à Wilkes-Barre (Pennsylvanie). 1928 : à Berlin, correspondant du « Chicago Tribune », puis sous-titreur anglais à la UFA. Il *rejoint* en 1929 son frère Herman à Hollywood. Il commence par rédiger les inter-titres des films muets à la Paramount, puis signe les dialogues de *Fast Company* (1929). Il *travaille* ensuite sur toute une série de films de Jack Oakie, Leon Errol, Jackie Cooper, W.-C. Fields : 16 scénarios à la Paramount entre 1929 et 1933, dont *Slightly Scarlet, The Social Lion, Skippy, Sooky, Million Dollar Legs, If I Had a Million, Alice in Wonderland*. 2 scénarios pour RKO en 1933 *(Diplomaniacs, Emergency Call)*, et 3 scénarios pour la Metro en 1934-35 *(Manhattan Melodrama, Forsaking All Others, I Live My Life)*. Entre 1936 et 1942, il est producer de 18 films à la Metro, dont *Fury, Mannequin, Three Comrades, The Shining Hour, The Adventures of Huckleberry Finn, Strange Cargo, The Philadelphia Story, Woman of the Year*. En 1943, scénariste et producer de *The Keys of the Kingdom*, pour la Fox. En 1946, il écrit et réalise pour Lubitsch son premier film, *Dragonwyck*. Joseph Leo Mankiewicz est scénariste de la plupart de ses films, et son propre producteur (Figaro Inc.) en 1954 et 57. En 1953, il monte « La Boheme » au Metropolitan Opera de New York.

FILMS (cf. Filmographie n° 2) :

1946 : *Dragonwyck* (Le Château du Dragon), *The Late George Apley*. — 1947 : *The Ghost and Mrs. Muir, Somewhere in the Night*. — 1948 : *Escape, A Letter to Three Wives* (Chaînes conjugales). — 1949 : *House of Strangers*. — 1950 : *No Way Out* (La Porte s'ouvre), *All About Eve*. — 1951 : *People Will Talk*. — 1952 : *Five Fingers* (L'Affaire Cicéron). — 1953 : *Julius Caesar*. — 1954 : *The Barefoot Contessa*. — 1955 : *Guys and Dolls*. — 1957 : *The Quiet American*. — 1959 : *Suddenly Last Summer*. — 1960-63 : *Cleopatra*.

Et le verbe se fait Mankiewicz, qui fonde entièrement sa mise en scène sur le dynamisme de la parole. Elle est le véhicule de *l'extrême intelligence* qui habite ses personnages, et les pousse à marquer d'une empreinte éternelle, par l'édification d'une œuvre durable, leur passage en ce monde. Mais elle reste aussi l'instrument qui permet aux médiocres d'ourdir le mur



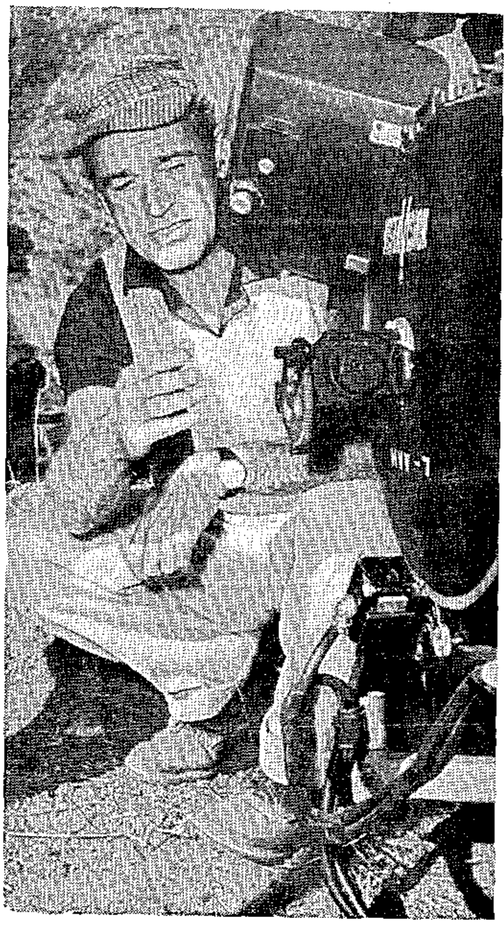
FILMS (cf. Filmographie n° 69) :

1942 : *Dr. Broadway, Moonlight in Havana.* — 1943 : *Nobody's Darling, My Best Gal.* — 1944 : *Strangers in the Night, The Great Flamarion* (La Cible vivante), *Two O'Clock Courage.* — 1945 : *Sing Your Way Home, Strange Impersonation.* — 1946 : *The Bamboo Blonde.* — 1947 : *Desperate, Railroaded, T-Men* (La Brigade du suicide). — 1948 : *Raw Deal* (Marché de brutes). — 1949 : *Reign of Terror* (Le Livre noir), *Border Incident* (Incident de frontière), *Side Street* (La Rue de la mort). — 1950 : *Devil's Doorway, The Furies,* Winchester 73. — 1951 : *The Tall Target, Bend of the River* (Les Affameurs). — 1952 : *The Naked Spur* (L'Appât), *Thunder Bay* (Le Port des passions). — 1953 : *The Glenn Miller Story, The Far Country* (Je suis un aventurier). — 1954 : *Strategic Air Command, The Man From Laramie* (L'Homme de la plaine). — 1955 : *The*

d'intrigues, de complots et de machinations qui fait obstacle à leurs projets. Elle est, surtout, le signe tangible de la durée, qui se charge d'effriter une si somptueuse construction bâtie sur le sable du temps. Dans le même temps, la parole, qui est geste, agit, et elle se perd dans le brouhaha de ceux qui s'opposent à elle, avant de s'envoler. Elle est magie (d'où le fait que tous les films de Mankiewicz sont des flashes-back ou des évocations) et, par là, illusion. Ce véhicule sans lequel l'homme ne peut être, se révèle son pire ennemi. Issue du silence, la parole est la preuve pathétique et dérisoire de son existence : un murmure s'élevant dans l'univers pour signaler la présence d'un être, dont la grandeur vient de l'aveu de sa faiblesse. Qu'est Mankiewicz : la vertu cinématographique du langage. — J. Dt.

MANN Anthony

Né le 30 juin 1907 à San Diego (Californie). Débute à Broadway comme acteur à 14 ans, au Grant Street Playhouse. Devient régisseur, ce qui lui permet de travailler sous la direction de Rouben Mamoulian, David Belasco, Chester Erskine. Il fonde une petite compagnie et fait des tournées (avec James Stewart). En 1935, il monte des pièces au Federal Theatre de New York (« Thunder On the Left, The Big Blow », etc.). David O. Selznick le remarque et l'engage comme talent-scout. En 1938, assistant à la Paramount (entre autres, de Preston Sturges). 1948 : scénario de *Follow Me Quietly* (Richard Fleischer).



Last Frontier (La Charge des tuniques bleues), *Serenade.* — 1956 : *Men in War* (Côte 465), *The Tin Star* (Du sang dans le désert). — 1958 : *God's Little Acre, Man of the West.* — 1960 : *Cimarron* (La Ruée vers l'Ouest). — 1961 : *El Cid.* — 1963 : *The Fall of the Roman Empire.*

De tous ceux à qui les plaines et les montagnes de l'Ouest offrirent, après-guerre, *leur vieux cadre* pour théâtre rajeuni à de nouveaux exploits, il fut celui qui sut le mieux *codifier* le western en termes classiques, et servir le noble genre autant qu'il se servait de lui, aussi éloigné des éclats romantiques d'un Nicholas Ray que des séductions *baroques d'un* Vidor : il leur opposait une sérénité personnelle, un regard et une thématique que *James* Stewart, Borden Chase et le Scope élargirent aux dimensions d'un poème de l'espace. Classique, mais non à la manière de Hawks ou de Lang, sans l'ampleur du premier, la densité du second : avec, plutôt, cette part de système qu'une fréquentation de *l'œuvre accuse,* et préserve mal d'un certain académisme de trajectoire. (De **Winchester 73** à **Cimarron,** la pureté se charge de scories, et la noblesse se fige). Mais foin des bouderies rétrospectives : nous l'avons célébré d'avoir accordé l'aventure et son décor, la couleur *et la* psychologie, le héros et sa fatigue ; il fut pour nous l'homme de l'Espace, dont *il avait, comme on dit,* le sens. A-t-il celui du Temps, that is, aujourd'hui, the question. Le commerce le met mal à l'aise, et surprend son humour nonchalant, tout comme *les* impromptus changements de registre. Déjà, à son égard, on se défend mal de la nostalgie *qui est celle des* bons souvenirs. Car si (bien que trop ou trop peu intellectuel) il ne se *déshonora pas dans* son premier combat singulier contre Mr. Samuel Bronston, où il s'efforçait de rendre à la chevalerie — donc à ses premiers amours — ses droits, il est permis *d'attendre la* seconde reprise avec un brin d'inquiétude, espérant que trop dure ne sera pas la *Chute.* — J.-A. F.

MANN Daniel

Né le 8 août 1912 à New York. Il est d'abord acteur et musicien. En 1939, il fait une tournée théâtrale au Canada, puis revient à New York. Pendant la seconde guerre mondiale, il est sergent dans les « services spéciaux » de l'infanterie américaine. De retour à Broadway, il travaille avec Elia Kazan et monte : « Come Back Little Sheba, The Rose Tattoo, A Streetcar Named Desire, Paint Your Wagon ».

FILMS :

1952 : *Come Back Little Sheba.* — 1954 : *About Mrs. Leslie.* — 1955 : *The Rose Tattoo, I'll Cry Tomorrow* (Une femme en enfer). — 1956 : *The Teahouse of the August Moon* (La Petite Maison de thé). — 1957 : *Hot Spell* (Vague de chaleur). — 1959 : *The Last Angry Man* (La Colère du juste). — 1960 : *The Mountain Road* (Commando de destruction), *Butterfield 8*



(Vénus au vison). — 1961 : *Ada* (Le Troisième homme était une femme). — 1962 : *Five Finger Exercise, Who's Got the Action* (L'Inconnue du gang des jeux). — 1963 : *Who's Been Sleeping in My Bed.*

Thème majeur, issu d'Inge et Williams qu'il mit en scène et en écran : l'inexorabilité de la déchéance humaine, par l'alcool (**I'll Cry, Butterfield, Come Back**), le vieillissement (**Come Back, About, Rose**), la perte de *la dignité* (**Come Back, Rose,** et surtout **Teahouse,** festival du travesti), voire l'emprise des éléments (**Hot Spell**). L'absence totale de composantes agréables — réalisation elle-même absente, photo grisâtre, jeu au-delà du supportable — accroît la force du Thème. *Daniel est un auteur* de films, tout le contraire de Delbert (qui, pour cela (Chayefsky, La-*Shelle*), *a* fait parfois des travaux agréables). Il a très vite sombré dans le commerce, qui lui a — avantage sur Delbert ? — permis d'affirmer, de façon plus concrète et *personnelle*, mais peut-être involontaire, son Thème. — L.M.

MANN Delbert

Né le 30 janvier 1920 à Lawrence (Kansas). Etudes à la Vanderbilt University et à Yale. Il fait la seconde guerre mondiale dans l'U.S. Air Force. De 1947 à 1949, il dirige le Town Theatre à *Columbia (Caroline du Sud)*. Il est ensuite assistant à la NBC TV, puis réalise pour la TV : « Philco Goodyear TV Playhouse, Producer's Showcase, Omnibus, Playwright 56, Playhouse 90, Ford Star Jubilee, Marty, Lights Out, Mary Kay and Johnny, The Little Show, Masterpiece Theatre, Ford Startime ».

FILMS :

1955 : *Marty.* — 1957 : *The Bachelor Party* (La Nuit des maris). — 1958 : *Desire Under the Elms, Separate Tables.* — 1959 : *Middle of the Night* (Au milieu de la nuit). — 1960 : *The Dark at the Top of the Stairs.* — 1961 : *Lover Come Back* (Un pyjama pour deux). — 1962 : *The Outsider* (Le Héros d'Iwo Jima), *That Touch of Mink* (Un soupçon de vison). — 1963 : *A Gathering of Eagles* (Le Téléphone rouge), *The Out of Towners.*

S'il n'y a pas de différence de valeur, c'est tout le *contraire de Daniel.* Delbert, lui, n'a rien d'un auteur de films, et c'est d'ailleurs pour cela *qu'il a presque* réussi **The Bachelor Party** et **Middle of the Night,** l'un bien photographié par LaShelle, l'un et l'autre dominés, heureusement cette fois, par le scénariste Chayefsky, et par des acteurs venus de Californie (Murray, Novak). Là où Daniel en remet, *au point de* choquer, Delbert reste d'une neutralité insipide qui dépasse les limites jusqu'à devenir inquiétante, aussi bien — aussi mal — dans le commerce d'aujourd'hui, guerre ou comédie (à moins qu'un autre scénariste ou acteur...) que dans l'ouvrage ambitieux d'hier.

Seul débutant oscarifié et canonisé *d'or (sans raison)*, Delbert est moins attachant que Daniel, malgré de meilleurs résultats, mais moins antipathique. Seul thème commun, celui de la Laideur. — L.M.



MARTON Andrew

Né le 26 janvier 1904 à *Budapest.* Monteur de la Sascha Film et de la Vita Film à Vienne en 1922. Vient à Hollywood avec Lubitsch en 1923. Revient à Berlin, comme monteur de la Tobis en 1926. Réalise ses premiers films en Allemagne, puis à Budapest et à Londres. Après 1938, à Hollywood. Est surtout connu pour être le « second unit director » le plus coté d'Hollywood, spécialiste des *batailles et des foules* (la course de char de *Ben Hur, The Longest Day, 55 Days at Peking, Cleopatra*). Prépare actuellement un film sur le débarquement de Guadalcanal.

FILMS :

1928 : *Die Nacht ohne Pause, Hirsekorn.* — 1933 : *Nordpol Ahoi.* — 1934 : *Der Dämon der Berge.* — 1935 : *Miss President, Wolf's Clothing.* —

1936 : *Secret of Stamboul.* — 1938 : *School For Husbands.* — 1940 : *A Little Bit of Heaven.* — 1945 : *Gentle Annie.* — 1947 : *Gallant Bess.* — 1950 : *King Solomon's Mines* (co-r. Compton Bennett). — 1952 : *The Wild North* (Au pays de la peur), *Storm Over Tibet, The Devil Makes Three* (Le Diable fait le troisième), *The Red Badge of Courage* (second unit). — 1954 : *Gypsy Colt* (Le Poulain noir), *Prisoner of War, Men of the Fighting Lady* (Escadrille Panthère). — 1955 : *Green Fire* (L'Emeraude tragique). — 1956 : *Underwater Warrior* (Le Guerrier sous-marin). — 1957 : *A Farewell to Arms* (s.u.). — 1958 : *The Seven Wonders of the World* (co-r.). — 1959 : *Ben Hur* (s.u.). — 1961 : *It Happens in Athens, La regina dell' Islam.* — 1962 : *55 Days at Peking* (s.u.), *The Longest Day* (co-r.). — 1963 : *Cleopatra* (s.u.), *The Thin Red Line.*

Moins que ses films, ce sont ceux des autres qui lui valent sa place ici. **Gentle Annie** n'était que Donna Reed, **Underwater Warrior**, pensum maritime, **Men of the Fighting Lady**, aérien devoir de vacances. Pourtant, de Berchtesgaden (**The Devil Makes Three**) à l'émeraude de **Green Fire**, en passant par les **King Solomon's Mines**, une certaine continuité de décors, sinon de sites, et de trouvailles, sinon de trésors. Restera dans les annales pour avoir dirigé (en seconde équipe) bien des meilleurs moments de films plus ambitieux que lui, mais qu'il sauve bien souvent : avec son ami l'indien Yakima Canutt **Ben Hur**, à Pékin quelques-unes des batailles, à Actium



aussi ; enfin, à côté du général Zanuck, c'est ce brillant aide de camp qui mena toutes les offensives de **The Longest Day**, dont il sort, mieux que l'état-major, grand vainqueur. Mais à quand le Marton sans maître. — P. B.

MEKAS Adolfas

Né en Europe. Fondateur, avec son frère Jonas, de la revue « Film Culture », à laquelle il collabore toujours.



Adolfas Mekas, son frère Jonas et son producer David C. Stone.

Auteur de nombreuses nouvelles. Coréalisateur, avec son frère, de deux courts métrages, et l'un des interprètes principaux du premier long métrage de celui-ci, *Guns of the Trees.* Son premier long métrage, tourné à South Londonderry (Vermont) pour 65.000 dollars, est présenté à la « Semaine de la critique » à Cannes (1963).

FILM :

1963 : *Hallelujah the Hills.*

A côté des deux grands de l'école de New York, la Clarke et le Cassavetes, il faisait un peu figure de parent pauvre, d'autant plus qu'on ne savait pas si c'était lui ou son frère. **Hallelujah** démontre aujourd'hui par y + z qu'il faut compter avec le mec Adolphe, car c'est un as dans le domaine de l'invention pure, c'est-à-dire dans le travail sans filet. Tournées suivant le bon vieux principe d'une idée par plan, ses **Collines** embaument de fraîche ingénuité et de gentillesse rusée. L'effort physique y côtoie hardiment le gag intellectuel. On s'émeut et rit d'un rien : un buisson mal cadré, une banane dans la poche, une majorette dans la neige. C'est la vie selon Ramuz : « Comme quand on danse, on a plaisir à commencer, un piston, une clarinette, on a regret d'avoir fini, la tête tourne, et il fait nuit ». — J.-L. G.

MILESTONE Lewis

Né le 30 septembre 1895 à Odessa (Ukraine). Etudes en Russie, à Mitweide (Saxe) et à Gand (Belgique). 1913 : part pour les Etats-Unis. 1917 : s'engage dans le U.S. Signal Corps. 1920 : devient à Hollywood le monteur de Jesse Hampton. 1921 : assistant et monteur de Henry King. 1923-24 : travaille avec Ince, M. Sennett et W.A. Seiter. De 1933 à 1947, met en scène de nombreuses pièces à Broadway. 1962 : commence *PT 109*, achevé par Leslie H. Martinson. Travaille pour la TV.

FILMS :

1925 : *Seven Sinners, The Cave Man.* — 1926 : *The New Klondyke.* — 1927 : *Two Arabian Nights.* — 1928 : *The Garden of Eden, The Racket.* — 1929 : *The Betrayal, New York Nights.* — 1930 : *All Quiet On the Western Front, Hell's Angels* (co-r.). — 1931 : *The Front Page.* — 1932 : *Rain.* — 1933 : *Hallelujah I'm a Bum.* — 1934 :

Milestone 1930.



The Captain Hates the Sea. — 1935 : *Paris in the Spring.* — 1936 : *Anything Goes, The General Died at Dawn.* — 1939 : *The Night of Nights, Of Mice and Men.* — 1940 : *Lucky Partners.* — 1941 : *My Life With Caroline.* — 1943 : *Edge of Darkness, The North Star.* — *1944* : *The Purple Heart* (Prisonniers de Satan). — 1945 *A Walk in the Sun* (Le Commando de la mort). — 1946 : *The Strange Love of Martha Ivers* (L'Emprise du crime), *Guest in the House, No Minor Vices.* — 1947 : *Arch of Triumph.* — 1949 : *The Red Pony.* — 1951 : *Halls of Montezuma* (Okinawa). — 1953 : *Kangaroo* (La Loi du fouet), *Les Miserables.* — 1954 : *Melba, They Who Dare.* — 1955 : *La vedova X.* — 1959 : *Pork Chop Hill.* — 1960 : *Ocean's Eleven* (L'Inconnu de Las Vegas). — 1962 : *Mutiny On the Bounty.*

C'est pas un marrant. Aussi ennuyeux à visionner qu'à analyser, il mériterait l'Oscar du réalisateur le plus sinistre, si ce mot ne voulait pas aussi dire à gauche, ce que Milestone n'est plus depuis fort longtemps. A force de prêcher contre la guerre avec les arguments enfantins de discours interminables, il a flairé la fausseté de sa position et, insensiblement, retourné sa veste. Il suffisait de changer un tout petit peu le sens de ces films, déjà si confortables esthétiquement, de préférer la Gloire à la Peur, les collines coréennes aux promenades au soleil. Mais, si l'éthique change, les tics demeurent, et notamment l'immuable travelling latéral, figure de « style » que Milestone éleva à la hauteur d'une institution.

Comme toujours, c'est en cherchant dans ses productions moins ambitieuses, ou moins célèbres, que l'on trouve ses œuvres les plus intéressantes : non les comédies, ou la série agricole, mais **Martha Ivers**, et surtout **Le Général est mort à l'aube.** Mais tout cela ne suffit pas à le faire mourir à Okinawa. Il faudrait, pour cela, trouver un bulletin de naissance. Et où chercher ? A l'Ouest ? de nouveau ? — B. T.

MILLER David

Né le 28 novembre 1909 à Patterson (New Jersey). En 1930, monteur à la Columbia, et à la M.G.M. en 1933. Réalisateur de quelques courts métrages à la Métro. A travaillé au scénario de *Twist of Fate*.

FILMS :

1941 : *Billy the Kid.* — 1942 : *Sunday Punch, Flying Tigers.* — 1949 : *Top O' the Morning.* — 1950 : *Love Happy* (La Pêche au trésor), *Our Very Own.* — 1951 : *Saturday's Hero.* — 1952 : *Sudden Fear* (Le Masque arraché), *Twist of Fate.* — 1954 : *The Beautiful Stranger.* — 1956 : *Diane, The Opposite Sex.* — 1957 : *The Story of Esther Costello* (Le Scandale Costello). — 1959 : *Happy Anniversary.* — 1960 : *Midnight Lace* (Piège à minuit). — 1961 : *Back Street* (Histoire d'un amour). — 1962 : *Lonely Are the Brave* (Seuls sont les indomptés). — 1963 : *Captain Newman MD.*

Nietzsche, s'il eût collaboré à ce dictionnaire, en eût écrit : « A l'ordinaire, il n'a pas de pensée, mais exceptionnellement il en a de mauvaises. » Eut cependant, quelque temps, une sorte de génie du mélodrame, qui culmina dans **Esther Costello** : volontaire ou involontaire, ce Miracle Worker par viol affichait un tel mépris de la vraisemblance qu'il ne pouvait plus relever que de la vérité. C'est, par contre, le souci de convaincre qui empêche de croire beaucoup à son indompté solitaire, trop à cheval entre la mythologie et la thèse pour sortir du désert des intentions premières. Tout ceci dit, David a plus qu'à demi l'air d'un simple fabricant, habile au recadrage et se foutant, comme nous, de ce qu'il encadre.



MINNELLI Vincente

Né le 28 février 1913 à Chicago (Illinois). Dès l'âge de 3 ans, acteur dans la troupe paternelle « Minnelli Brothers Dramatic Tent Shows ». Etudie la décoration, puis, pendant un an, photographe dans un studio de Chicago. Le circuit de théâtres Balaban and Katz l'engage comme décorateur et créateur de costumes. Il est ensuite directeur artistique au Paramount Theatre de New York, puis au Radio City Music Hall. Mise en scène de ballets et de shows musicaux à Broadway (« At Home Abroad, The Show Is On, Hooray For What, Ziegfeld Follies »). Sous contrat à la Paramount en 1937, puis à la M.G.M. à partir de 1940 : stages dans les différents départements de la production. Arthur Freed lui donne sa chance en 1942.

FILMS (cf. Filmographie n° 74) :

1942 : *Cabin in the Sky.* — 1943 : *Dood It.* — 1944 : *Meet Me in St. Louis* (Le Chant du Missouri), *The Clock.* — 1945 : *Ziegfeld Follies.* — 1946 : *Yolanda and the Thief, Undercurrent* (Lame de fond). — 1947 : *The Pirate.* — 1949 : *Madame Bovary.* — 1950 : *Father of the Bride* (Le Père de la mariée), *An American in Paris.* — 1951 : *Father's Little Dividend* (Allons donc papa). — 1952 : *Mademoiselle* (un des épisodes de *The Story of Three Loves*), *The Bad and the Beautiful* (Les Ensorcelés). — 1953 : *The Band Wagon* (Tous en scène), *The Long Long Trailer* (La Roulotte du plaisir). — 1954 : *Brigadoon.* — 1955 : *The Cobweb, Kismet.* — 1956 : *Lust For Life* (La Vie passionnée de Vincent Van Gogh), *Tea and Sympathy.* — 1957 : *Designing Woman.* — 1958 : *Gigi, The Reluctant Debutante* (Qu'est-ce que maman comprend à l'amour ?). — 1959 : *Some Came Running* (Comme un torrent). — 1960 : *Home From the Hill* (Celui par qui le scandale arrive), *Bells Are Ringing* (Un numéro du tonnerre). — 1961 : *The Four Horsemen of the Apocalypse.* — 1962 : *Two Weeks in Another Town.* — 1963 : *The Courtship of Eddie's Father.* — Prépare *Say It With Music.*

Il y a un univers minnellien : on l'aime ou le déteste. C'est que son maniérisme apparent, son raffinement et sa finesse, cachent un monde terrifiant : celui des fleurs vénéneuses ou carnivores. Tout dévore ou est dévoré. Dans ce climat hostile, une hyper-sensibilité inquiète, maladive, colore affectivement tout ce qui la touche ou l'entoure, et matérialise ses rêves dans un décor (physique et humain), espérant, par la délimitation de son territoire, se préserver. Espérance vaine : dans ce monde clos de serre chaude, on ne peut croître et s'épanouir qu'en se nourrissant du rêve des autres, et être aussitôt sujet aux attaques de leur réalité. C'est dire que l'existence est surtout menacée par elle-même, et qu'elle-même se dévore.

On ne peut poser de façon plus fondamentale, et plus angoissée, le problème de l'artiste — et il n'y a pas un héros minnellien qui ne soit un hyper-sensible, donc un artiste — face à une œuvre qui l'absorbe, et qu'il menace pourtant dans son existence tandis qu'il la crée. D'une manière aérienne dans les comédies musicales, où se réalise, par le merveilleux, le rêve impossible de l'union de toutes les aspirations affectives en une réalité éternelle ; d'une manière acide et cruelle dans les comédies, où l'ironie du sort consent provisoirement à accorder rêve et réalité avec l'œuvre ; d'une manière, enfin, âpre et désespérée dans les drames, où rêve et réalité se détruisent mutuellement, ne laissant de l'œuvre et de l'artiste que le reflet d'eux-mêmes, la trace de leur combat. — J. Dt.

Minnelli dans le métro *(The Four Horsemen of the Apocalypse).*

MONTGOMERY George

Né le 26 août 1916 à Brady (Montana). Etudes à l'Université du Montana. Mise à part son interprétation du « private » Philip Marlowe dans *The Brasher Doubloon* (1947), il est surtout connu pour avoir été, avec Randolph Scott et Rod Cameron, l'un des plus prolifiques acteurs de westerns de l'histoire du cinéma (*Last of the Badmen, Belle Starr's Daughter, Texas Rangers, Indian Uprising, Gun Belt, Lone Gun, Seminole Uprising, Gun Duel in Durango, Pawnee, Badmen's Country, Toughest Gun in Tombstone*, etc.). Il a fait la seconde guerre mondiale dans l'U.S. Air Force. Mari de la chanteuse Dinah Shore, qu'il rencontra en 1943, à l'Hollywood Canteen. Il a beaucoup travaillé à la TV. Scénariste et producteur de ses deux films. Propriétaire de grandes fabriques de meubles aux Philippines, où il tourne ses films.

FILMS :

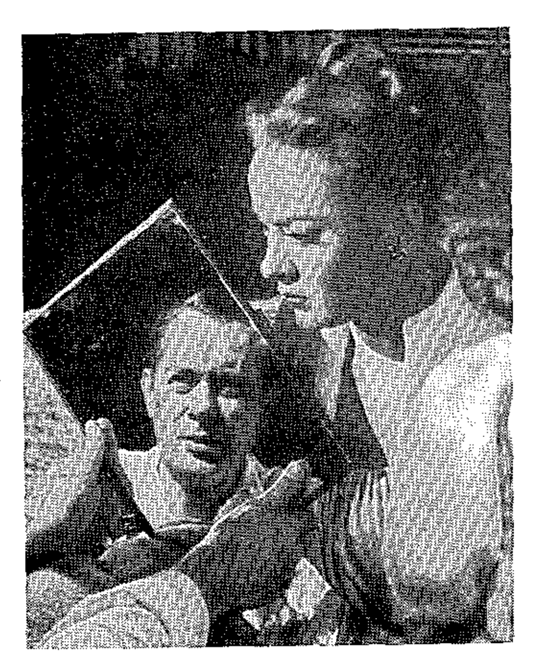
1961 : *The Steel Claw* (Le Dernier Train de Santa Cruz). — 1962 : *Samar.*

De tous les acteurs américains, il semblait le moins prédestiné à devenir metteur en scène. Mais lassé, sans doute, d'être perpétuellement dirigé par des minables (tels Ray Nazzaro ou Paul Landres) dans des westerns de dixième ordre, il décida de passer derrière la caméra, et produire, écrire (et jouer) ses propres histoires, profitant de l'occasion pour redorer le blason du cinéma philippin : les résultats, pour le moment, sont concluants, et ses deux films, par leur ton nonchalant et décontracté, l'originalité de leurs péripéties, se rattachent directement au grand cinéma d'aventures américain qui fleurissait il y a quelques années. Peut-on imaginer, à l'heure actuelle, plus beau compliment ? — B.T.



MONTGOMERY Robert

Né le 21 mai 1904 à Beacon (New York). Etudes à Pawling (N.Y.). D'abord mécanicien, il devient acteur de théâtre dans une compagnie dirigée par George Cukor. Il interprète ainsi : « Dawn, Mask, Arlene O'Dare, One of the Family ». En 1929, il débute comme acteur à Hollywood dans *College Days.* Suivent : *Inspiration, The Easiest Day, But the Flesh Is Weak, Letty Linton, Hell Below, Night Flight, Fugitive Lovers, The Last of Mrs Cheney, First Hundred Years, Three Loves Has Nancy, Earl of Chicago, Mr. and Mrs. Smith, Saxon Charm, June Bride*, etc. Il trouve son meilleur rôle dans *Night Must Fall.* 1939 : s'engage comme ambulancier dans l'armée française. 1940 : reprend à Hollywood sa carrière d'acteur. Il fait la seconde guerre mondiale dans l'U.S. Navy, démobilisé avec le grade de commandant. Termine *They Were Expendable* (Les Sacrifiés, commencé par John Ford, 1945). Il travaille à la TV comme producteur, et a été le conseiller du Président Eisenhower pour la radio, la TV et les actualités. Interprète ses premiers films.



Robert Montgomery et Audrey Totter
(Lady in the Lake).

FILMS :

1947 : *Lady in the Lake* (La Dame du lac), *Ride the Pink Horse* (Et tournent les chevaux de bois). — 1949 : *Once More My Darling.* — 1950 : *Eye Witness.* — 1960 : *The Gallant Hours.*

Est resté dans le lac, aux yeux de la critique française, trop heureuse de pouvoir une fois prendre Hollywood au piège du parti-pris (mais depuis, sans autre jalousie, on admire dans le *roman ce que l'on refusait* alors au cinéma : le charme d'un « je » dénoncé, dont le centre-absence renvoie l'objectif au mystère). **Pink Horse** fut victime de sa modestie ; or c'était, plus cachée, la même ambition : voir le monde en biais, ou comme de l'autre côté du miroir, pour le voir plus *vrai que le vrai.* Et son dernier film, à la gloire de l'amiral William Halsey, qui sauva Guadalcanal, est, par la clarté du jeu, l'exemple d'un *film de* guerre **réfléchi,** donc inversé ; ou comme quoi Montgomery ne renvoie pas les images au hasard. — J. R.

MULLIGAN Robert

Né le 23 août 1925 à New York. *Fils d'un agent de police, il décide,* après des études à l'Académie Sainte-Anne, d'entrer au séminaire. Mais la guerre survient, et il devient radio à l'U.S. Navy. Il travaille ensuite au « *New York Times* », puis à la CBS. Engagé à la NBC, il devient rapidement l'un des metteurs en scène les *plus* cotés de la TV américaine. Il y réalise notamment : « David Copperfield, The Bridge of San Luis Rey, The Moon and Sixpence ».

FILMS :

1957 : *Fear Strikes Out* (Prisonnier de la peur). — 1960 : *The Rat Race* (Les Pièges de Broadway). — 1961 : *The Great Impostor, Come September* (Le Rendez-vous de septembre). — 1962 : *The Spiral Road* (L'Homme de Bornéo), *To Kill a Mockingbird* (Du silence et des ombres). — 1963 : *Love With the Proper Stranger.* — 1964 : *Traveling Lady.*



Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il nous a bien eus : qui est l'auteur de **Fear Strikes Out ?** Le *producer,* le scénariste, l'opérateur, n'importe qui sans doute ; mais certainement pas le laborieux director, qui soumet indifféremment sa science du raccord *dans* l'axe clarence-brownien aux derniers avatars des grands penseurs Hudson et Peck. Eut fait fortune, avant-guerre, à la *Metro d'Irving* Thalberg ; fait la même fortune, aujourd'hui, auprès des Big Stars Producers candidats à l'Oscar : c'est l'homme du jour. — J. R.

OBOLER Arch

Né le 6 décembre 1909 à Chicago (Illinois). Depuis 1936, écrit pour la *radio des séries* d'émissions, dont « Lights Out, To the President, Free World Theatre ». — 1936-1960 : publie cinq volumes de pièces *radiophoniques.* 1939 : collabore au scénario de *The Escape.* Scénariste : *Gangway For Tomorrow, On Our Merry Way.* 1952 : fonde les Arch Oboler Productions. *Depuis 1948, écrit et met* en scène de nombreuses séries de TV comme « African Adventure, Top of the Hill, The Great Citizen ».

FILMS :

1945 : *Bewitched.* — 1946 : *The Arnelo Affair.* — 1950 : *Five* (Cinq survivants). — 1952 : *Bwana Devil.* — 1953 : *The Twonky.* — 1961 : *One Plus One.*

Five, étoile filée après le cataclysme, c'était la vie d'un *monde* cinq secondes après sa mort. Une *apparition.* Mais rien d'extra-terrestre : rien, en fait, de plus terrestre, un surcroît d'existence dans ce film spectral. *Un flash sur l'arche de Noé.* Un reportage sur la genèse et le déluge. Mais aucun commentaire superflu : la force même du début et de la fin de toutes choses, le dénuement des prophètes, *la précision* des visionnaires. Donc, dix ans après son brusque passage, **Five** reste à l'affiche. Qu'y voit-on mieux *aujourd'hui ? Point de* science-fiction, point de morale, mais l'aventure humaine tout entière condensée ; torts et travers plus extrêmes et schématisés, mais biens et beautés *plus fulgurants.* Film unique, **Five** n'est, hélas, pas le seul de son auteur. **Bwana Devil,** premier long métrage en relief, mieux vaut l'oublier, et *oublier* la double malédiction d'un scénario *trop* plat et d'un procédé trop imparfait. Mais **Five,** film malheureux, fut un heureux présage : bien des rêves de la N.V. *s'y trouvent déjà fauchés.* — J.-L. C.

ODETS Clifford

Né le 18 juillet 1906 à Philadelphie. *Mort en août 1963.* Il devient à partir de 1932 l'un des hommes de

théâtre les plus appréciés de la critique américaine : « Waiting For Lefty, Awake and Sing, Paradise Lost, Golden Boy, Rocket to the Moon, Night Music, Clash By Night, The Big Knife, The Country Girl, Flowering Peach ». La plupart de ces pièces ont été portées à l'écran. A été le scénariste de *The General Died at Dawn, Humoresque, Deadline at Dawn, Sweet Smell of Success, Wild in the Country.*

FILMS :

1944 : *None But the Lonely Heart* (Rien qu'un cœur solitaire). — 1959 : *The Story On Page One* (Du sang en première page).

Son tort essentiel de metteur en scène fut peut-être de considérer ses œuvres originales comme des adaptations d'œuvres d'autrui et, scénariste virulent, d'être un cinéaste timide, par un curieux souci d'atténuation visuelle : n'ayant pas peur de la brutalité des mots (cf. **The Big Knife**), il semble avoir eu scrupule à les illustrer trop brutalement. **None But the Lonely Heart**, avec son action au ralenti et ses clairs-obscurs nostalgiques, conserve, cependant, un fumet de ballade sociale, un ton élégiaque et désuet que des acteurs autoritaires (Cary Grant, Ethel Barrymore, Barry Fitzgerald) sauvent de la littérature. Quelque vingt ans plus tard, **The Story On Page One**, malgré (encore) un fort beau sujet, convainc peu : une assez touchante maladresse d'exécution, le recours à des procédés démodés, et l'utilisation non maîtrisée d'un acteur redoutable (Franciosa) ne permettaient pas à la grande Rita Hayworth d'infléchir la balance en faveur d'Odets, dont les deux films contribuent ainsi à éclairer sa personnalité de dramaturge, plutôt qu'ils ne l'accomplissent. — J.-A. F.

OSWALD Gerd

Né le 9 juin 1919 à Berlin. Fils du metteur en scène Richard Oswald. 1930 : part pour Vienne. Assistant-réalisateur en Angleterre, France, Autriche et Hollande. 1938 : Etats-Unis. 1940-52 : assistant-réalisateur de Litvak, Kazan, Mankiewicz, Hathaway, King, Wilder, Stevens, et de son père pour *The Lovable Cheat*. Producer de *Man On a Tightrope, Oasis, Night People*. Travaille pour la TV (« 20th. Fox Hour, George Sanders Mystery Theatre, Ford Theatre, Playhouse 90, The Ox-Bow Incident » et le remarquable « Eden » de la série « Captain Troy »). 1959 : s'établit en Allemagne.



FILMS :

1955 : *A Kiss Before Dying, The Brass Legend.* — 1956 : *Crime of Passion, Fury at Showdown, Valerie.* — 1958 : *Paris Holiday* (A Paris tous les deux), *The Screaming Mimi.* — 1959 : *Am Tag als der Regen kam, Schachnovelle.* — 1962 : *The Longest Day* (co-r., non crédité).

Robert Parrish et Jean Seberg *(In the French Style).*

Sa qualité majeure est la *disponibilité*. Cinéaste par vocation, plus que par hérédité, il n'a cependant rien à dire. *Décontracté* au possible, il expérimente chaque fois un genre nouveau, ou s'il *récidive dans* l'un, la différence en sera encore plus évidente, à ce point que, *tout en respectant* les genres anciens qu'il illustre, il est insolite, personnel (d'où *l'interdit*) *et que*, même si son œuvre était extirpée des blockhaus secrets où l'on nous *la cèle*, il *serait* vain de vouloir définir cette personnalité ou ses constantes, ce à quoi *seul leur constant* changement pourrait réussir. — L.M.

PARRISH Robert

Né le *4 janvier* 1916 à Colombus, Georgie. Acteur précoce : 1928, *City Lights* ; 1929, *The Divine Lady, The Iron Mask* ; 1930, *All Quiet On the Western Front* ; 1931, *The Right to Love* ; *1935, The Informer*. Assistant-monteur pour la majorité des films de John Ford précédant *la seconde* guerre mondiale. En 1939, assistant pour *Gunga Din*. Monteur de *The Battle of Midway* (1942), *December 7th* (1943) et, entre 47 et 51, *Body and Soul, A Double Life, No Minor Vices, Caught, All the King's Men, Of Men and Music*. En 1952, Parrish *réalise* quelques scènes de *The Lusty Men*, Nicholas Ray étant tombé malade.

FILMS :

1951 : *Cry Danger* (L'Implacable), *The Mob* (Dans la gueule du loup), *Ten Tall Men* (co-r. Willis Goldbeck). — 1952 : *The San Francisco Story* (La Madone du désir), *Assignment — Paris* (co-r. Phil Karlson), *My Pal Gus*. — 1953 : *Shoot First* (Coups de feu au matin), *The Purple Plain, Lucy Gallant* (Une femme extraordinaire). — 1957 : *Fire Down Below* (L'Enfer des tropiques). — 1958 : *Saddle the Wind* (Libre comme le vent, co-r. John Sturges). — 1959 : *The Wonderful Country* (L'Aventurier du Rio Grande). — 1963 : *In the French Style* (A la française).

Ses films déconcertent de prime abord : *on n'y* retrouve que peu les qualités hollywoodiennes, rythme rapide, idées de *mise en scène*, efficacité du récit ou influence des genres américains (thriller ou *western*) : *c'est qu'ils* restent en dehors des règles reconnues et refusent toute étiquette *au profit d'un* ton personnel. Cinéma désuet, désenchanté, à la recherche d'un style *romanesque et linéaire* où la réflexion compte plus que l'action, l'intelligence ou la sensibilité *plus que l'impact* dramatique. D'où ce lyrisme, ce goût pour la (bonne) littérature, ces *préoccupations* morales. Les héros de Parrish sont des déracinés, partout perdus. Ils sont *à la poursuite* nostalgique d'une paix intérieure et d'une lucidité que rien, sauf *l'amour d'une femme*, ne leur apportera. La tristesse de **Wonderful Country, Purple Plain** ou **In the French Style** évoque celle de Henry David Thoreau. Films simples, sentiments *élémentaires* : il ne faut chercher chez Parrish d'autre ambition que de conter. — *B.T.*

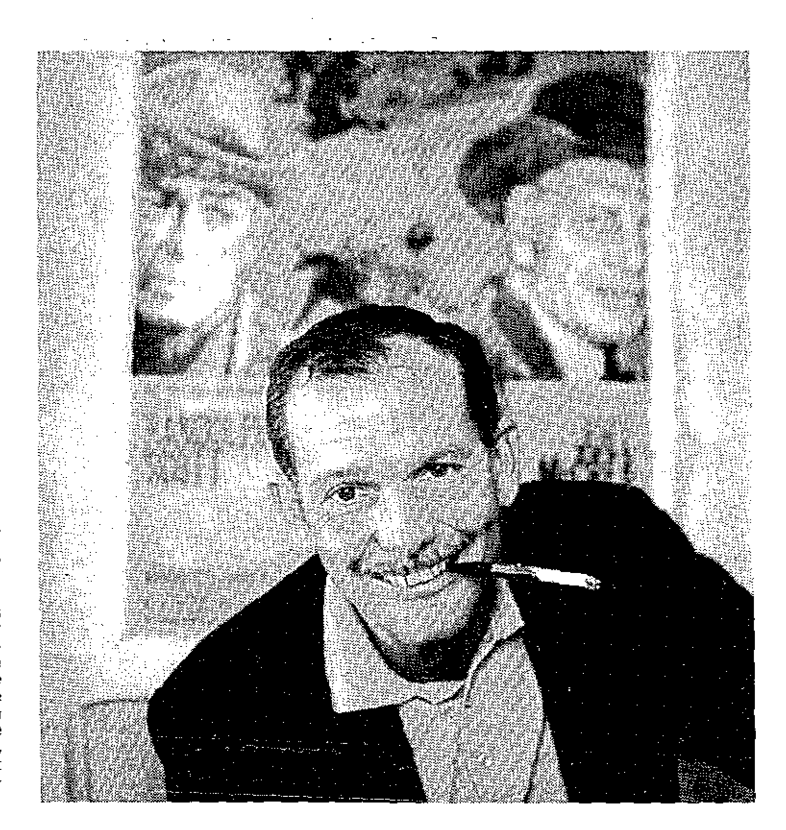
PECKINPAH Sam

Né en 1926 à la Peckinpah *Mountain, dans* une réserve indienne, à Madera. Il est fils d'un Grand Chef indien, et *son grand-père* donna son nom à la montagne qu'il avait achetée en 1868. Il vient à *Hollywood en* 1949, après avoir passé son enfance à Madera et vu ses premiers films à Fresno. *Il fait la guerre* dans les Marines comme PFC, et passe 38 mois en Chine. Il reçoit en *1950 son diplôme* d'art dramatique à son Université, et devient scénariste et *dialogue-director sur* des shows télévisés. Il crée ainsi les séries « Rifleman », écrit des épisodes de « *Klondike* » et de « Gunsmoke ». Au cinéma, il est assistant de Don Siegel pour *Invasion of the Body Snatchers* (1956). TV : crée, écrit et dirige la série « The Westerner ». En *1961*, il *peut* tourner son premier long métrage, bientôt suivi d'un second tout aussi bien *accueilli par* la critique. Après *Ride the High Country*, il dirige deux épisodes de *la série* « Dick Powell Shows » : « Pericles On 34th Street » et « The Lodgers ». Sa *célébrité devient telle qu'il* est choisi par Walt Disney lui-même pour diriger un western. Prépare actuellement *Major Dundee*, un troisième western.

FILMS :

1961 : *The Deadly Companions, Ride the High Country* (*Guns in the Afternoon*, Coups de feu dans la Sierra).

Guns in the Afternoon : les buissons dorés par le soleil des grands espaces, le cheminement des *chevaux dans la neige*, la rivière et la forêt, enchantés mieux que chantés. Ebloui par cet *éclat*, un jeune cinéaste tente de retrouver les vertus anciennes. Plus une distance (*nostalgie et jugement*) à l'égard des mythes et personnages proposés : ce qui *sépare les caleçons* longs des vieux aventuriers des taches de rousseur de Mariette Hartley. *Mais* les obsessions simplistes, le souci littéraire, autant de faiblesses qu'on pourrait *imputer à* la jeunesse ou à l'envie, sinon l'ambition de Peckinpah, mais qui *risquent de changer* en critique un peu facile, en déception un peu amère les vertus plus *mûres de* la démythification. D'autant que dans son autre film, **Deadly Companions**, *le western* est encore miné de l'intérieur : les rapports de Yellowleg et de *la jeune veuve* presque viridianesques, l'accord avec le monde moins heureux, l'insolite *encore des cadrages et* des raccords, ne rassurent pas... Peckinpah bifrons ? — J.-A. F.



« An Evening With Nichols and May, Toys in the Attic », de Lillian Hellman, « All the Way Home », oscar de la critique new-yorkaise. Son premier long métrage, *The Left-Handed Gun*, fut un insuccès financier total, mais eut une seconde carrière aux U.S.A. après son succès critique en Europe. 1963 : Penn travaille sur *The Train* ; Burt Lancaster le fait remplacer par Frankenheimer après quelques jours de tournage.

FILMS :

1958 : *The Left-Handed Gun* (Le Gaucher). — 1961 : *The Miracle Worker* (Miracle en Alabama). — Prépare *Mickey One*.

Tout le contraire d'un cinéaste de la neutralité ou de la résignation : le monde n'est pas une donnée inerte, mais le théâtre d'un combat perpétuel, qu'il faut entreprendre avant de savoir s'il sera gagné ou perdu. La tragédie, ici, se débarrasse de l'idée de Destin pour être, à chaque instant, dans le risque d'échec. La violence n'est plus un jeu, ni un spectacle, mais une nécessité et une méthode, un corps à corps avec des forces dont il faut triompher, à l'image de la mise en scène, à chaque plan en péril, à chaque plan **décisive.** C'est pourquoi les personnages de Penn sont des « primitifs », en deçà des règles sociales (Billy the Kid) ou naturelles (Annie Sullivan). Il leur faut réinventer, redécouvrir le monde à partir de ce chaos originel où l'intelligence se réfugie dans la violence des nerfs, dans la promptitude des réflexes élémentaires : tout le lyrisme de Penn est dans une attention obstinée à ce cheminement, à travers les plus impudiques sursauts, vers le bout de la nuit : l'aurore. — J.-A. F.



Arthur Penn et Anne Bancroft
(The Miracle Worker).

PENN Arthur

Né en 1922 à Philadelphie. Etudes à New York et New Hampshire. Ses études terminées, essaye en vain de faire du théâtre : la guerre l'envoie en garnison au Fort Jackson, Caroline Sud, où il a la chance de rencontrer Fred Coe, qui eut une grande importance dans sa carrière. Après la guerre, Penn fait des stages au collège de Black Mountain, près d'Ashville, puis en Italie aux Universités de Pérouse et Florence. A son retour aux U.S.A., il doit d'abord se contenter d'un poste de régisseur sur la série NBC « The Colgate Comedy Hour ». En 1953, à la demande de Fred Coe, il remplace pendant les vacances, sur le plateau de la série TV « First Person », un de ses amis parti se reposer. Il dirige quelques épisodes, et devient membre attitré de l'équipe de Coe. En 1957, Penn, après avoir dirigé à Broadway la pièce de William Gibson « Two For the See-Saw », produite par Fred Coe, s'intéresse à une histoire du même Gibson, « The Miracle Worker ». Il la met en scène pour la TV, dans la série « Playhouse 90 », ce qui lui vaut le prix Sylvania, qu'il remporte d'ailleurs à deux reprises. Le succès décide W. Gibson à écrire une version théâtrale de sa pièce, que Penn monte à Broadway en 1960 (prix Antoinette Perry pour cette année). Continuant sur sa lancée, Penn monte d'autres pièces à succès,

PERRY Frank

Né en 1930. N'a jamais fait de cinéma avant *David and Lisa*. Travail avec l'Actor's Studio (mises en scène théâtrales, executive producer). Sa femme, Elaine, écrit des pièces de théâtre. Il produit son premier film avec Paul Heller et des capitaux personnels. Maintenant sous contrat avec les Artistes Associés, pour produire et réaliser trois films en indépendant.



FILMS :

1962 : *David and Lisa.* — 1963 : *LadyBug, LadyBug.*

Le premier film de Perry le laisse entre Hollywood et New York. Décors et budgets à l'Est, le reste à l'Ouest. Où est Perry dans ce grand écart? Du côté des rêves visualisés et de l'aura expressionniste? Ou du roman d'amour à l'asile d'aliénés? De la mise en scène à l'outrance ou de la rigueur du scénario? Peut-être surtout la direction d'acteurs un peu crispée sur un sujet un peu scabreux, où Perry pirouette de la platitude psychiatrique aux sentiments conventionnels. Le tremplin, c'est **David and Lisa**, faudra-t-il un filet? — F. H.

PEVNEY Joseph

Né à New York à une date tenue secrète. Animateur de night-club. Il débute à 13 ans dans le « vaudeville ». Il joue à Broadway dans : « Home of the Brave, Counsellor at Law, Key Largo, Native Son ». Acteur, on a pu le voir au cinéma dans : *Body and Soul, The Street With No Name, Thieves' Highway, Outside the Wall.* Travaille à la TV.

FILMS :

1950 : *Shakedown, Undercover Girl.* — 1951 : *The Strange Door* (Le Château de la terreur), *Air Cadet, The Iron Man, The Lady From Texas.* — 1952 : *Meet Danny Wilson* (Quand tu me souris), *Flesh and Fury, Just Across the Street, Because of You.* — 1953 : *Desert Legion* (La Légion du Sahara), *It Happens Every Thursday, Back to God's Country* (Le Justicier impitoyable). — 1954 : *Yankee Pasha, Play Girl.* — 1955 : *Three Ring Circus* (Le Clown est roi), *Six Bridges to Cross* (La Police était au rendez-vous), *Foxfire* (La Muraille d'or), *Female On the Beach* (La Maison sur la plage). — 1956 : *Away All Boats* (Brisants humains), *Congo Crossing* (Intrigue au Congo). — 1957 : *Istanbul, The Midnight Story* (Rendez-vous avec une ombre), *Tammy and the Bachelor, Man of a Thousand Faces.* — 1958 : *Twilight For the Gods* (Crépuscule sur l'Océan), *Torpedo Run* (La Dernière Torpille). — 1960 : *Cash McCall* (Cet homme est un requin). — 1961 : *Crowded Sky, Portrait of a Mobster, The Plunderers.*

Ex-baromètre d'Hollywood : c'est au nombre annuel de ses films que l'on jugeait de l'état du cinéma américain. Véritable stakhanoviste de l'Universal, il se pliait scrupuleusement aux plans quinquennaux de cette firme, confectionnant avec soin le mélange maison : deux tiers de sentiment, un zeste d'action, un soupçon de mélodrame, de jolies couleurs, George Nader, Jeff Chandler, Julia Adams. Il n'ajoutait rien de son cru, ne changeait pas la moindre virgule du scénario, faisait une mise en scène invariable et fonctionnelle. Mais ce respect finissait par donner à ses films un charme inexplicable et, parfois, un semblant de rigueur. Après deux tentatives indépendantes, Pevney est devenu l'un des nombreux metteurs en scène à l'imparfait. — B. T.

Alan Ladd, Joseph Pevney et Arlene Dahl (*Desert Legion*).



PREMINGER Otto

Né le 5 décembre 1906 à Vienne. 1925 : licences de Droit et de Philosophie. Débute à la scène à 17 ans, comme acteur. Devient metteur en scène en 1926. Il succède à Max Reinhardt comme directeur du Josefstadt Theatre; une cinquantaine de mises en scène. En 1931, première mise en scène de cinéma. 1936 : quitte l'Autriche pour les Etats-Unis. Monte « Libel » pour Gilbert Miller à Broadway. Dirige deux films à Hollywood; retourne à New York et dirige au théâtre « In Time to Come, Outward Bound, Margin For Error ». Retour à Hollywood en 1941 : acteur dans *The Pied Piper, Margin For Error, They Got Me Covered, Where Do We Go From Here* et, en 1952, *Stalag 17.* Il est producteur de la plupart de ses films. N'a pas renoncé à la mise en scène théâtrale : en 1961, il a monté « The Critic's Choice », d'Ira Levin, avec Henry Fonda.

FILMS (cf. *Filmographie n° 121*) :

1931 : *Die Grosse Liebe.* — 1936 : *Under Your Spell.* — 1937 : *Danger Love at Work.* — 1943 : *Margin For Error.* — 1944 : *In the Meantime Darling, Laura.* — 1945 : *A Royal Scandal, Fallen Angel* (Crime passionnel). — 1946 : *Centennial Summer.* — 1947 : *Forever Amber, Daisy Kenyon* (Femme ou maîtresse). — 1948 : *That Lady in Ermine* (commencé par Ernst Lubitsch). — 1949 : *The Fan, Whirlpool* (Le Mystérieux Dr. Korvo). — 1950 : *Where the Sidewalk Ends* (Mark Dixon détective). — 1951 : *The Thirteenth Letter.* — 1952 : *Angel Face* (Un si doux visage). — 1953 : *The Moon Is Blue.* — 1954 : *River of No Return.* — 1955 : *Carmen Jones, The Court-Martial of Billy Mitchell* (Condamné au silence). — 1956 : *The Man With the Golden Arm.* — 1957 : *Saint Joan, Bonjour Tristesse.* — 1958 : *Porgy and Bess.* — 1959 : *Anatomy of a Murder.* — 1960 : *Exodus.* — 1962 : *Advise and Consent* (Tempête à Washington). — 1963 : *The Cardinal.* — Prépare *Bunny Lake Is Missing.*

Le moins compris des cinéastes modernes n'a renoncé aux excès premiers de son style que pour ceux de ses sujets : de ses succès. Lui reproche-t-on ce goût de la réussite et de la publicité? Mais il n'affiche que pour mieux cacher. Quel secret? L'échec, qui le hante, et dont il fait le tourment renié de l'homme, le piège de l'œuvre. Dans cette marche à l'essentiel, les ratés qui réussissent (**L'Homme au bras d'or**) et les réussites qui ratent (**Bonjour Tristesse**) l'intéressent moins aujourd'hui que l'inversibilité de l'échec et du succès (**Anatomy of a Murder**). L'individuel passe au collectif (**Exodus**), le réactionnel au passionnel (**Advise & Consent**) : ce grand jeu entre ambiguïté du monde et intelligence de l'homme (et l'inverse) livre toute la vérité sur les rapports de l'homme d'aujourd'hui avec les facettes envahissantes de son contexte. Histoire, politique, société, religion, amour et mépris s'y mêlent pour recomposer le spectre de la vie moderne. Dans ce jeu stérile, l'homme et l'œuvre se consument en devenant :

Purple Heart Diary. — 1952 : Sound Off, Rainbow 'Round My Shoulder. — 1953 : Siren of Bagdad, Cruisin' Down the River, All Ashore (Joyeux débarquement). — 1954 : Drive a Crooked Road, Pushover (Du plomb pour l'inspecteur). So This Is Paris. — 1955 : My Sister Eileen (Ma sœur est du tonnerre). — 1956 : The Solid Gold Cadillac. — 1957 : Full of Life, Operation Mad Ball (Le Bal des cinglés). — 1958 : Bell Book and Candle (L'Adorable Voisine). — 1959 : It Happened to Jane (Train, amour et crustacés). — 1960 : Strangers When We Meet (Liaisons secrètes), The World of Suzie Wong. — 1961 : The Notorious Landlady (L'Inquiétante Dame en noir). — 1963 : Paris When It Sizzles. — 1964 : Sex and the Single Girl.

Ce danseur, né trop tard pour les musicals, n'eut sa vraie chance que dans **My Sister Eileen** — début privé de suite par la disparition du genre. Puis, deux périodes : Blake Edwards et Kim Novak. Le premier, co-scénariste de sept films, leur donna un je ne sais quoi d'abrasif qui trompa sur la nature de Quine : on crut nonchalance ce qui n'était que tendresse à contretemps. Enfin Kim vint, bien plus que sa vedette. Avec elle, nouveau Pygmalion, il se réapprit jusqu'au bout. Dans **Bell, Book and Candle, Strangers When We Meet,** sa douceur et sa gentillesse charment caméra, acteurs, monteurs et spectateurs. Très proche de ses personnages, il les livre moins par l'analyse que par la sympathie : la mélodie. Art de nuances mineures, mais qui sont sournoisement des renversements du pour au contre où se dessine une société américaine toujours prête à se tromper sur elle-même. **Full of Life,** ni **It Happened to Jane,** ne lui permirent d'exploiter cet arrière-plan social, mais, de nouveau, **Strangers...** Nostalgique de la comédie musicale et des tendres sentiments, il laisse errer ces ombres sur les plus divers de ses films : est-ce pour perpétuer le genre ou le ressusciter un jour ? — J. G.



Otto Preminger et Jean Seberg, pendant Saint Joan.

leurs actions, détruites dès qu'elles durent, n'affirment le plein exercice de leurs facultés qu'un **instant,** celui de la mise en scène (terme qui n'a tout son sens qu'avec Preminger). Volonté de puissance s'ignorant comme telle, mais condamnée, dès qu'en marche, à ne triompher que pour sa volupté d'être : aux dépens de ses buts, **pour rien.** Dérisoire pouvoir de l'intelligence : si Preminger, fasciné par elle, en fait l'arme préférée de ses héros, elle n'est efficace que dans le malheur. Ici, la lucidité construit l'œuvre mais détruit l'homme : l'art est mortel. — J.-L. C.

QUINE Richard

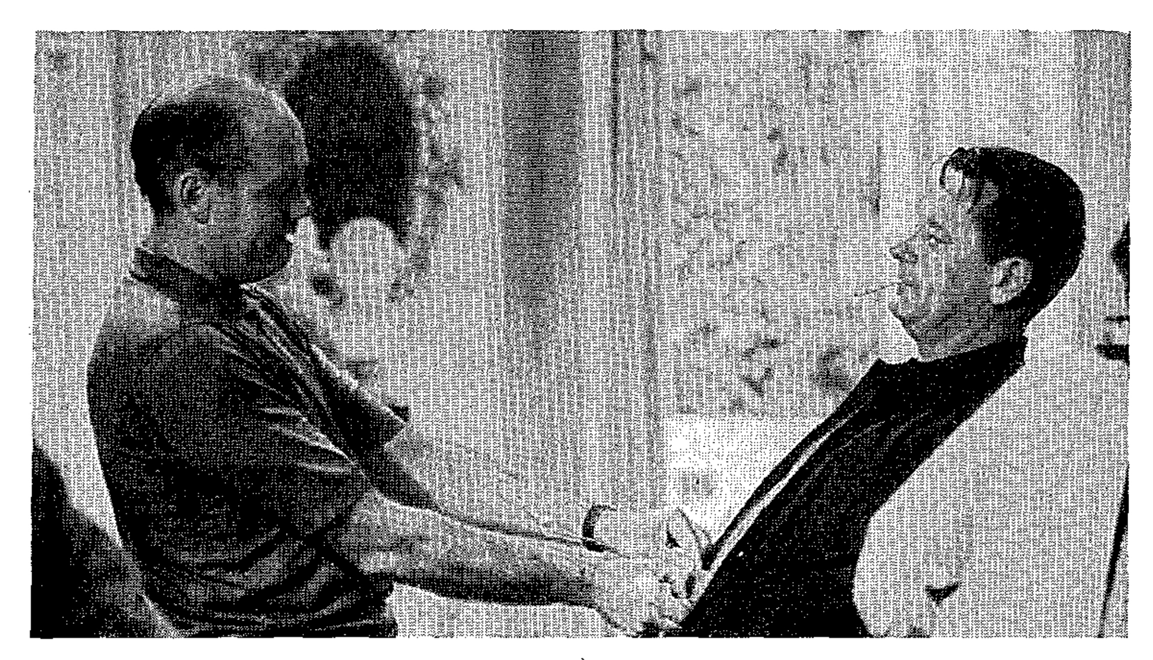
Né le 12 novembre 1920 à Detroit (Michigan). Débuts d'acteur à Broadway dans « Counsellor at Law » (1931). Débuts d'acteur à l'écran dans *The World Changes* (1933), puis *Counsellor at Law, Jane Eyre, Dames, Dinky, A Dog of Flanders.* De 1935 à 1940, il est acteur de « vaudeville », fait du théâtre et des émissions de radio. Il reprend contact avec le cinéma en 1940 : *Little Men, Babes On Broadway, Tish, For Me and My Gal, My Sister Eileen, Dr. Gillespie's New Assistant, Stand By For Action, We've Never Been Licked* (1943). Après la guerre, il est co-producteur et co-réalisateur de *Leather Gloves* (1948), où il dirige Blake Edwards qu'il rencontre pour la première fois. De 1948 à 1950, acteur dans *Words and Music, Command Decision, The Clay Pigeon, No Sad Songs For Me, Rookie Fireman, The Flying Missile.* — 1950 : série de courts métrages comiques. Scénariste de *Bring Your Smile Along* (1955) et *He Laughed Last* (1956) de Blake Edwards, avec qui il a créé une compagnie de production. Travaille pour la TV.

FILMS (cf. Filmographie n° 134) :

1951 : Sunny Side of the Street,

RAY Nicholas

Né le 7 août 1911 à La Crosse (Wisconsin). Etudie l'architecture et fait la connaissance de Frank Lloyd Wright. Après la fin de ses études, devient acteur, d'abord dans des tournées, puis à Broadway. 1938 : voyage d'études sur le folklore américain. Puis il s'associe à John Houseman, directeur d'une compagnie new-yorkaise et, après Pearl Harbour, chef des programmes vers l'étranger de l'Office of War Information. Ray écrit et réalise la série de radio « Back Where I Came From ». 1944 : assistant de Kazan *(A Tree Grows in Brooklyn).* 1946 : assistant de Houseman pour les pièces « Lute Song » et « Beggar's Holiday » ; à la TV : « Sorry Wrong Number ». 1947 : Houseman le fait venir à Hollywood pour tourner *They Live By Night.* 1948-1952 : termine plusieurs films commencés par d'autres metteurs en scène; entre autres, tourne un tiers de *Macao,* de Sternberg. Ray n'est pas



Richard Quine et William Holden *(Paris When It Sizzles)*.

responsable de la totalité de *On Dangerous Ground, The Lusty Men, 55 Days at Peking*, respectivement terminés par *Ida Lupino, Robert Parrish et Andrew Marton*. *55 Days at Peking* marque d'autre part ses débuts d'acteur à l'écran et la fin (nous l'espérons) de sa collaboration avec Samuel Bronston.

FILMS (cf. Filmographie no 89) :

1947 : They Live By Night. — *1948 : A Woman's Secret, Knock On Any Door.* — 1949 : *In a Lonely Place* (Le Violent). — 1950 : *Born to Be Bad, On Dangerous Ground* (La Maison dans l'ombre). — 1951 : *Flying Leathernecks.* — 1952 : *The Lusty Men.* — 1953 : *Johnny Guitar.* — 1954 : *Run For Cover.* — 1955 : *Rebel Without a Cause* (La Fureur de vivre), *Hot Blood.* — 1956 : *Bigger Than Life* (Derrière le miroir), *The True Story of Jesse James.* — 1957 : *Bitter Victory.* — 1958 : *Wind Across the Everglades, Party Girl* (Traquenard). — 1960 : *Savage Innocents* (ou *Ombre bianchi*, Les Dents du Diable). — 1961 : *King of Kings.* — 1962 : *55 Days at Peking* (Les Cinquante-cinq jours de Pékin).

Depuis 55, huit films et six chefs-d'œuvre. Les deux derniers le sont-ils ? Sans doute : de la même façon que tout l'œuvre, dans l'imperfection, la fragilité, le désir d'une paix brisée par sa conquête. *Malédiction du cinéaste ?* Celle du poète aussi. Cette **double nature** fait de Ray l'exemple faustien du créateur : sa fatale prédisposition à l'échec rend l'échec responsable de beauté, l'imperfection de réussite. Trahi par lui-même, *trahi* par Hollywood, ses films, qui se font contre lui ou lui échappent, devraient moins valoir par leurs résultats dénaturés que par leur élan créateur. Pourtant, *plus cet élan semble déçu* (ou déchu) dans son incarnation, plus il est riche. Contradiction de la matière et de l'esprit ? Leur **aventure** plutôt, sujet privilégié de Ray, mais aussi son *martyre : la matière et ses nécessités* (qui sont celles de toute beauté) finissent par **sauver** le poète de ses rêves faciles. Cinéaste *de la difficulté* (d'être, de vivre, de filmer, des sujets, sujet d'art...), Ray risque tous ses films, et en eux tout de lui : admirable pari qui rejoint celui du cinéma, art *fragile tentant de jaillir des rouages* d'une machine et souvent broyé par eux. L'œuvre de Ray est la **preuve** de ce danger magnifique : seul demeure l'incertain. — J.-L. C.

REYNOLDS Sheldon

Né en 1923 à Philadelphie. Etudes à *l'Université de New York. Ecrit de* nombreuses œuvres pour la radio et la TV : « My Silent Partner, Robert Q. Lewis Show, We the People, Danger ». Produit, écrit et réalise pour la TV *« Foreign Intrigue », avant* de le porter à l'écran. Producer de quelques films. Auteur, avec Ronald Howard, de la série « Sherlock Holmes ». *1963 :* adaptateur de *Forbidden Area.*

FILM :

1956 : *Foreign Intrigue* (L'Enigmatique Monsieur D.).

On est tenté d'enchaîner : l'énig*matique* monsieur Reynolds. **Foreign Intrigue**, sur un ingénieux postulat pseudo-Arkadinien, faisait alterner gracieusement *le marivaudage et le* suspens politique — pour conclure sur trois points de suspension. Qui persévèrent...

RITT Martin

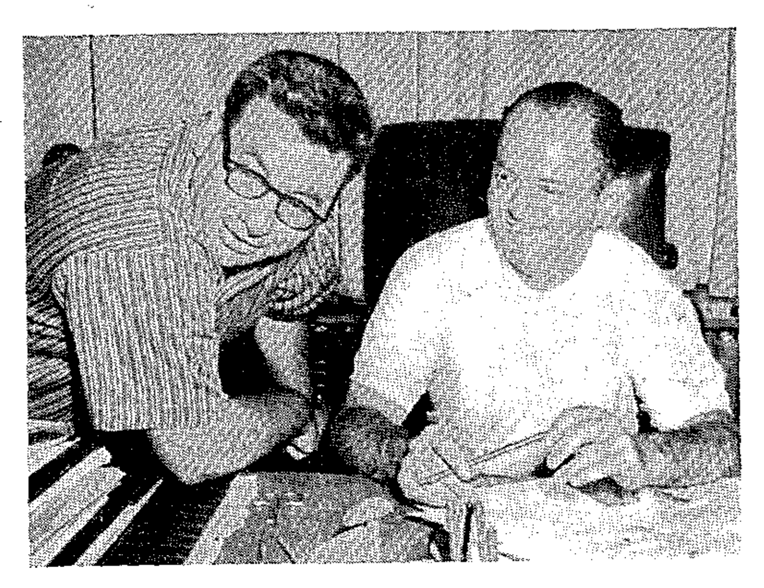
Né le 2 mars 1920 à New York. Etudes juridiques. Joue à Broadway dans *« Golden Boy ». Travaille avec Elia* Kazan et monte au théâtre « Mr. Peebles and Mr. Hooker, The Men, Set My People Free, A View From the Bridge ». A la TV, il joue dans plus de 150 *émissions et en réalise une centaine.*

FILMS :

1956 : *A Man Is Ten Feet Tall* (ex-*Edge of the City*, L'Homme qui tua la peur). — 1957 : *No Down Payment* (Les Sensuels), *The Long Hot Summer* (Les Feux de l'été). — 1958 : *The Sound and the Fury* (Le Bruit et la fureur). — 1959 : *The Black Orchid.* — 1960 : *Jovanka e le altre (Five Branded Women*, Cinq femmes marquées). — 1961 : *Paris Blues.* — 1962 : *Hemingway's Adventures of a Young Man* (Aventures de jeunesse). — 1963 : *Hud*



Nicholas Ray et Flora Robson (*55 Days at Peking*).



Martin Ritt et Jerry Wald
(The Long Hot Summer).

(Le Plus sauvage d'entre tous). — Prépare *The Spy Who Came in From the Cold, Judgement in the Sun.*

Il représente tout ce qui sépare l'optique des CAHIERS de celle des executives des studios. Nul ne songerait, à Hollywood, à douter du talent de Ritt. Nul, ici, n'en envisagerait l'existence, la réalité, ou la possibilité. Des efforts de **No Down Payment** aux échecs de **Paris Blues**, en passant par les minables mascarades faulknériennes, tout, dans cette « œuvre », n'est que petitesse, grisaille, médiocrité. Qui a raison ? Les executives ou nous ? *Nous, bien sûr.* — C.C.

ROBBINS Jerome

Né à New York en 1918. 1937 : Dance Center. 1940 : dans *la troupe originale du* « *Ballet* Theatre ». 1944 : écrit un scénario de ballet non réalisé, « Bye Bye Jackie ». *Monte son premier show,* « *Fancy* Free » (à l'origine de *On the Town*). 1945 : chorégraphe de « Billion Dollars *Baby* » ; *monte* « *Interplay* ». 1947 : chorégraphe de « High Button Shoes » ; monte le ballet « *Pas de trois* » et les *shows* « Look Ma I'm Dancing » et « Facsimile ». Au City Ballet de New York (dont il *deviendra codirecteur avec George* Balanchine), crée (1949) « Summer Day » et « The Guests ». 1950-1954 : *chorégraphe* de « *Miss Liberty,* Call Me Madam, The King and I ». 1954-1960 : metteur en scène et chorégraphe *de* « The Pajama *Game,* Peter Pan, Bells Are Ringing, Gypsy » ; monte les ballets « *The Cage,* The Pied Piper, Fanfare, L'Après-midi d'un faune ». 1956 : producer de TV. 1957 : monte « West *Side Story* ». 1958 : crée les « Ballets U.S.A. », où il monte les ballets « N.Y. Export Opus Jazz, Concerto, Moves, *Events* », etc.

FILMS :

1956 : *The King and I* (chorégraphe). — 1960 : *West Side Story* (co-r. R. Wise).

On ne s'étonnera pas, depuis que les CAHIERS s'entretiennent avec les témoins *marquants de* la culture contemporaine, de nous voir faire à Robbins les honneurs de ce *dictionnaire.* Il est metteur en scène évidemment, depuis belle lurette, mais sur les planches. En cosignant **West Side Story** (*à partir* d'un spectacle dont il était seul responsable), il démontre que *la* chorégraphie *est indépendante du théâtre* où on pouvait la croire confinée et mourante. Là où un *cinéaste* quelconque (*id est* Wise) aurait tout misé sur le raccord dans le mouvement, Robbins ne *s'occupe que du mouvement* même, dans le champ. La chorégraphie devient forme, grâce *au* cadre. Quand *Robbins sera* seul derrière l'œilleton, et devant la moritone, il prouvera alors que la *chorégraphie* est *aussi montage,* et que chaque mouvement ou forme entretient avec les autres les mêmes *rapports* que *les plans entre eux.* « Moves », ballet muet, était fait au montage. Et « Events », ce sera Leacock revu par Welles. Bref, nous avons hâte de voir Robbins de moins en moins *au Théâtre des Nations* et de plus en plus au George V. — F. W.

ROBSON Mark

Né le 4 décembre 1913 à Montréal (Canada). *Etudes juridiques* à la Pacific Coast University. 1932-43 : monteur à la R.K.O. (*Citizen Kane,* etc.). *Devient réalisateur grâce* à Val Lewton. Est producer de plusieurs de ses films et de *The Inspector.*

FILMS :

1943 : *The Seventh Victim.* — 1944 : *Ghost Ship.* — 1945 : *Isle of the Dead, Youth Runs Wild.* — 1946 : *Roughshod, Bedlam.* — 1949 : *Champion,* Home of the *Brave* (Je suis un nègre). — 1950 : *Edge of Doom* (La Marche à l'enfer), *My Foolish Heart* (Tête folle). — 1951 : *Lights Out.* — 1952 : *I Want You.* — 1953 : *Return to Paradise.* — 1954 : *Hell Below Zero* (L'Enfer au-dessous de zéro), *Phffft, The Bridges at Toko-Ri.* — 1955 : *The Prize of Gold* (Hold-up en plein ciel), *Trial* (Le Procès-Mon fils est innocent). — 1956 : *The Harder They Fall* (Plus dure sera la chute). — 1957 : *The Little Hut,*



Peyton Place (Les Plaisirs de l'enfer). — 1958 : *The Inn of the Sixth Happiness.* — 1960 : *From the Terrace* (Du haut de la terrasse). — 1963 : *Nine Hours to Rama, The Prize.* — Prépare *From Indo China to the Gates of Algiers.*

Deux ou trois fois, eut la chance *de tomber* sur un scénario habile et bien découpé, qu'il filma sans *trahir;* mais ne *trahit pas* davantage les nombreux scripts sans intérêt, ou bassement mercenaires, que *lui refilaient les executives* : c'est un faiseur.

ROGOSIN Lionel

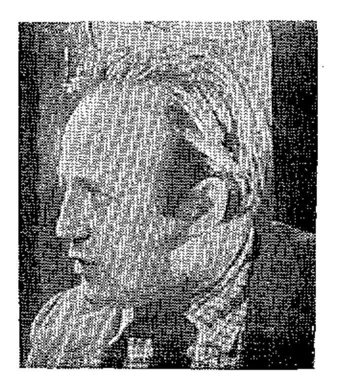
Né à New York en *1924. Fils d'un industriel. Etudes* d'ingénieur chimiste. Ingénieur naval. *On the Bowery* remporte le prix du *court métrage* à Venise, en *1956. Come Back Africa,* qu'il tourne

sous le prétexte d'un documentaire musical, est consacré « documentaire de l'année » à New York et envoyé à Venise. En 1959, Rogosin préparait un film sur la ségrégation dans le Nord de l'Amérique, toujours en collaboration avec Carl Lerner (monteur de ses deux premiers films).

FILMS :

1954 : *On the Bowery.* — 1958 : *Come Back Africa.*

Cinéaste courageux, généreux : formules qui sont souvent celles d'un enterrement de première classe, mais quelles autres ? Démasque, une fois de plus, les limites du cinéma-dit-vérité : dans **On the Bowery**, déjà, à travers l'organisation de la matière, et son commentaire, un certain penchant pour la misère humaine ; **Come Back Africa** y ajoute l'éternel mélange de scènes « jouées » et de plans vifs, sans marquer clairement les frontières de l'un et l'autre parti-pris. Gageure périlleuse : devenir pur regard



(omni-présent, donc caché), mais l'œil n'est qu'un sens parmi cinq ; et la non-intervention devient vite une forme de l'impassibilité des dieux. — F.H.

ROSSEN Robert

Né le 16 mars 1908 à New York. Commence à écrire dès son entrée à l'Université et fait partie d'un groupe de théâtre amateur ; il écrit et monte une pièce, « Corner Pocket », dont l'action se situe déjà dans une salle de billard. 1934 : une de ses pièces, « The Body Beautiful », attire l'attention de Hollywood, où il part l'année suivante. Scénariste de 1937 à 1949 : *Marked Women, They Won't Forget, The Roaring Twenties, Dust Be My Destiny, A Child Is Born, The Sea Wolf, Blues in the Night, Edge of Darkness, A Walk in the Sun, The Strange Love of Martha Ivers, Desert Fury.* Scénariste de presque tous ses films ; est également son propre producer (à quelques exceptions près) depuis 1949.

FILMS :

1947 : *Johnny O'Clock* (L'Heure du crime), *Body and Soul* (Sang et or). — 1949 : *All the King's Men* (Les Fous du roi). — 1951 : *The Brave Bulls* (La

George Chakiris et Jerome Robbins *(West Side Story)*.



Corrida de la peur). — 1954 : *Mambo.* — 1955 : *Alexander the Great.* — 1957 : *Island in the Sun.* — 1959 : *They Came to Cordura.* — 1961 : *The Hustler* (L'Arnaqueur). — 1963 : *Lilith.*

L'homme des intentions premières, généreuses et réfléchies ; mais la réflexion dévoie l'élan, la bonne volonté émousse les ambiguïtés : entre les deux, la contradiction se fige, tête - à - tête de chiens de faïence : ceux de Cordura se perdent dans les sables, les îliens prêchent dans le zanuck. Le retour aux règles anciennes lui a donné l'occasion d'un carambolage réussi, qui peut ouvrir une meilleure série.

ROUSE Russell

Né à New York. Travaille à la Paramount, puis au département production de la M.G.M. 1944 : produit *The Town Went Wild.* 1950 : scénariste, entre autres, de *D.O.A.* Scénariste et producteur (avec son ami Clarence Greene) de la plupart de ses films.

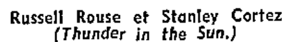
FILMS :

1951 : *The Well* (co-r. C. Greene, Le Puits). — 1952 : *The Thief* (L'Espion). — 1954 : *Wicked Woman* (La Scandaleuse). — 1955 : *New York Confidential.* — 1956 : *The Fastest Gun Alive* (La Première balle tue). — 1957 : *House of Numbers* (La Cage aux hommes). — 1959 : *Thunder in the Sun* (Caravane vers le soleil).

Chacun de ses films est construit sur un pari, plus ou moins stupide : on n'y dira pas un mot (mais ce n'est pas un film muet, **The Thief**), *ou un petit gros y sera amoureux d'une géante pin-up (mais c'est un sombre drame,* **Wicked Woman**), *ou les Basques y mettront en déroute des hordes d'Indiens par leurs seuls bonds (mais c'est un western pompier,* **Thunder in the Sun**). *A force de théorique et d'obstination, il atteint, une fois ou l'autre, à une sorte d'évidence lapidaire dans l'absurde : conscience ou inconscience, une fois pour toutes il a choisi l'excès.* — J.R.

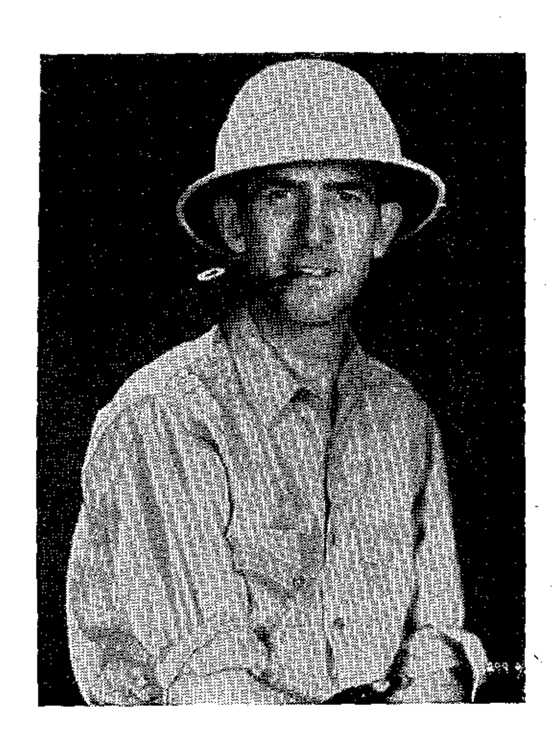
SCHOEDSACK Ernest Beaumont

Né le 8 juin 1893 à Council Bluffs (Iowa). 1914 : caméraman aux studios *Keystone.* Pendant la guerre, service cinématographique des Signal Corps ; il tourne des documentaires au front. Opérateur d'actualités, il fait connaissance de Merian C. Cooper, co-réalisateur ou producteur de nombre de ses films. 1935 : tourne durant six mois aux Indes *The Lives of a Bengal Lancer* (Les Trois lanciers du Bengale) ; à son retour la pellicule est complètement détériorée, et Hathaway reprend le film à Hollywood. 1952 : auteur du prologue de *This Is Cinerama.*



Russell Rouse et Stanley Cortez
(Thunder in the Sun.)





SIDNEY George

Né en 1916 à New York. Ses parents étaient acteurs et, dès son enfance, il monte sur les planches. En 1923, joue un petit rôle dans un film de Tom Mix tourné à Denver. A partir de 1932, il travaille à la Metro-Goldwyn-Mayer comme « second unit director » et réalisateur de courts métrages. Il fait ainsi 85 courts métrages, dont deux sont couronnés par la Motion Picture Academy. De 1951 à 1958, il est président de la Hanna and Barbera Co., qui produit des dessins animés pour la TV. Il est actuellement président de la Director's Guild of America.

FILMS :

1941 : *Free and Easy*. — 1942 : *Pacific Rendezvous*. — 1943 : *Pilot No 5*, *Thousands Cheer* (Parade aux étoiles). — 1944 : *Bathing Beauty* (Le Bal des sirènes). — 1945 : *Ziegfeld Follies* (co-r.), *Anchors Aweigh* (Escale à Hollywood). — 1946 : *The Harvey Girls*, *Holiday in Mexico* (Féerie à Mexico). — 1948 : *The Three Musketeers*, *Cass Timberlane* (L'Eternel Tourment). — 1949 : *The Red Danube*. — 1950 : *Key to the City* (La Clef sous la porte), *Annie Get Your Gun*. — 1951 : *Show Boat*. — 1952 : *Scaramouche*. — 1953 : *Young Bess* (La Reine vierge), *Kiss Me Kate*. — 1955 : *Jupiter's Darling*. — 1956 : *The Eddy Duchin Story* (Tu seras un homme mon fils). — 1957 : *Jeanne*

FILMS :

1926 : Grass (L'Exode). — 1927 : *Chang*. — 1929 : *The Four Feathers*. — 1931 : *Rango*. — 1932 : *The Most Dangerous Game* (La Chasse du Comte Zaroff). — 1933 : *King Kong*, *Son of Kong*, *Blind Adventure*. — 1934 : *Long Lost Father*. — 1935 : *The Last Days of Pompeii*. — 1937 : *Trouble in Morocco*, *Outlaws of the Orient*. — 1940 : *Dr. Cyclops*. — 1949 : *Mighty Joe Young* (Monsieur Joe).

Le cinéma étant ce qu'il est, pas de nouveaux Schoedsack. **Les Chasses du Comte Zaroff, King-Kong, Dr. Cyclops**, quel palmarès. Quel regret. Cette plus ancienne, cette plus sérieuse, cette plus belle forme de la magie du cinéma, n'est-elle pas aussi la plus secrète et la plus forte voie de l'expression épique ? Au temps de la parodie et de la précaution, les vastes espaces où galope l'imagination lyrique ont un parfum d'amertume. Les jours d'optimisme, on a envie de se dire que les barrières s'abaisseront encore. Mais on n'est pas tous les jours optimiste... Et il serait tonique de se dire que la science-fiction, ce sera plutôt demain qu'hier. La force poétique d'un certain fantastique, où Schoedsack demeure inégalé, c'était bien hier, hélas. — P. K.

Ann-Margret et George Sidney (Bye Bye Birdie).



Eagels (Un seul amour), *Pal Joey* (La Blonde ou la rousse). — 1960 : *Who Was That Lady?* (Qui était donc cette dame ?), *Pepe*. — 1962 : *Bye Bye Birdie*. — 1963 : *Moon Walk, Viva Las Vegas.*

Grand-oncle des Donen et Kelly, fit ses classes à la Métro, où il eut tout loisir de cultiver son instinct du show business, tant dans les films dansés qu'aquatiques — bien qu'il soit difficile, pour juger son apport, de faire abstraction de celui d'équipes admirablement rodées. Deux divertissements en costumes (**Three Musketeers**, dont le quatrième était Kelly, **Scaramouche**) firent du maître de ballet un maître d'armes, ou plutôt, prouvèrent que tout mouvement est chorégraphie, tout duel pas de deux : pirouettes charmantes, dans un genre où la parodie sauve rarement la poésie. Mais depuis, l'indépendance le déroute : et ni les pleurnicheries d'**Eddy Duchin**, ni l'inepte parade de **Pepe**, ni les préciosités de **Jeanne Eagels** (son film le plus ambitieux, mais trahi par son ambition) ne sont à la hauteur des sauts de son d'Artagnan.

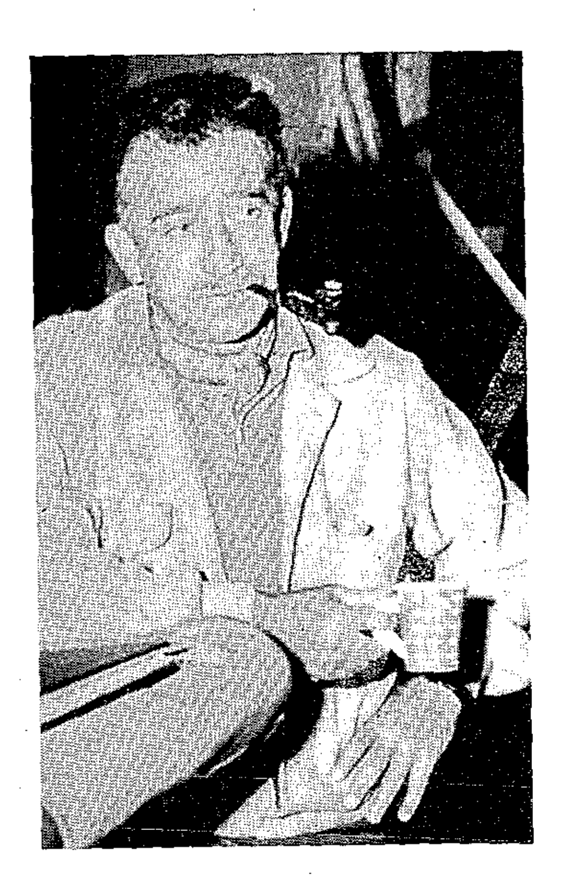
SIEGEL Donald

Né le 26 octobre 1912 à Chicago. Etudes chez les jésuites et à Cambridge. Royal Academy of Dramatic Arts, à Londres, puis The Contemporary Group, à Hollywood. A la Warner à partir de 1933, assistant-film *librarian*, assistant-monteur, puis chef du département montage ; monteur de nombreux films importants. 1963 : travaille à la TV pour la série « Johnny North ».

FILMS :

1945 : *Star in the Night, Hitler Lives* (C.M.). — 1946 : *The Verdict*. — 1949 : *Night Unto Night, The Big Steal* (Ça commence à Vera Cruz). — 1952 : *The Duel at Silver Creek* (Duel sans merci), *No Time For Flowers*. — 1953 : *Count the Hours, China Venture*. — 1954 : *Riot in Cell Block 11* (Les Révoltés de la cellule 11), *Private Hell 36* (Ici brigade criminelle). — 1955 : *An Annapolis Story, The Blue and the Gold*. — 1956 : *Invasion of the Body Snatchers, Crime in the Streets* (Face au crime). — 1957 : *Baby Face Nelson* (L'Ennemi public). — 1958 : *Spanish Affair* (Flamenco), *The Lineup, The Gun Runners*. — 1959 : *Hound-Dog Man*. — 1960 : *Edge of Eternity, Flaming Star* (Les Rôdeurs de la plaine). — 1962 : *Hell Is For Heroes.*

Baby Face Nelson est un chef-d'œuvre: l'accord absolu d'un sujet, d'une matière, d'une écriture et des comédiens, tous suffisants et nécessaires, d'où une sécheresse qui est poésie pure. Ailleurs, la même précision sans doute, mais sans objet, et qui relève autant du jemenfoutisme poli que du *savoir-faire* ; **Baby Face** est une énigme, mais il n'y a pas de sphinx. — J. R.



SINGER Alexander

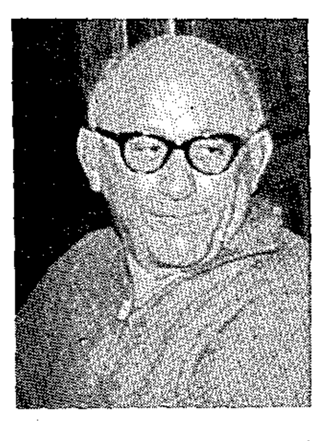
Né en 1932. Activités théâtrales. 1960 : conseiller technique de *Private Property* (Leslie Stevens). Aurait tourné plusieurs autres longs métrages.

FILMS :

1961 : *A Cold Wind in August* (Un vent froid en été). — 1963 : *Psyche '59.*

Pour traiter avec bonheur ce jeu de la séduction, par une strip-teaseuse, d'un jeune peu dessalé, leur prise au piège de l'amour, la désillusion, le passage à l'âge d'homme, etc., tous faires rebattus et brûlants qui brûlèrent bien d'autres inconscients avant Singer, il eût fallu plus de franchise, et moins d'épate, plus de pudeur, moins de maladresse, plus de chaleur, moins de... bref, des plus et des moins en nombre tel qu'ils soumettent le dit Singer à l'attente, et l'incertitude d'un point d'interrogation, que voici : ? — J.-A. F.

SIODMAK Robert



Né le 8 août 1900 à Memphis (Tennessee). 1901 : ses parents s'établissent à Leipzig. Après ses études, acteur, metteur en scène et producteur dans une troupe théâtrale pendant deux ans. Avec l'inflation, fait fortune comme banquier, puis se ruine. 1924 : lance sans succès « Das Magazine ». 1925 :

assistant (de C. Bernhardt), monteur, scénariste. 1933 : vient à Paris. 1940 : Hollywood. 1945 : co-auteur de *Conflict* (La Mort n'était pas au rendez-vous). 1953 : retour en Europe. 1958 : participe aux séries de télévision « O.S.S. » et « The Killers » (sans rapport avec le film).

PRINCIPAUX FILMS :

1929 : *Menschen am Sonntag* (co-r. E.G. Ulmer, Les Hommes le dimanche). — 1932 : *Stürme der Leidenschaft* (Tumultes), *Le Sexe faible*. — 1936 : *Mister Flow*. — 1938 : *Mollenard*. — 1939 : *Pièges*. — 1941 : *West Point Widow*. — 1944 : *Phantom Lady* (Les Mains qui tuent), *The Suspect*. — 1945 : *Uncle Harry*. — 1946 : *The Spiral Staircase* (Deux mains la nuit), *The Killers*. — 1948 : *Cry of the City* (La Proie). — 1949 : *Thelma Jordan* (La Femme à l'écharpe pailletée), *The Great Sinner* (Passion fatale), *Criss Cross* (Pour toi j'ai tué). — 1952 : *The Crimson Pirate*. — 1954 : *Le Grand Jeu*. — 1955 : *Die Ratten* (deux versions). — 1956 : *Mein Vater der Schauspieler*. — 1957 : *Nachts wenn der Teufel kam* (Les S.S. frappent la nuit). — 1958 : *Dorothea Angermann*. — 1959 : *The Rough and the Smooth*, *Katia*. — 1960 : *My School Friend*. — 1961 : *L'Affaire Nina B.* — 1962 : *Escape From East Berlin* (Tunnel 28).

Rendons, pour une fois, grâces aux historiens : oui, **Les Hommes le dimanche** est un film important, plus même, émouvant, jeune, excitant, et qui annonce ce que vous savez : on allait boire un coup au bistrot et on disait : « On fera ça dimanche prochain ». Bon. Mais ce n'est pas tous les jours dimanche. Triste semaine : la suite, du film noir où il affirma un goût des morts violentes qu'il ne faut pas confondre avec les crimes de Monsieur Lang, au film d'atmosphère, qu'une passion sans cesse affirmée pour les éclairages contrastés et les travellings recherchés ne sauve que rarement de l'ennui, voire du ridicule. Le retour à la patrie change-t-il quelque chose ? Les tueurs tuent toujours, les S.S. frappent encore, les tunnels n'en finissent pas, et l'éprouvant Robert n'a nul besoin d'étaler son grand jeu pour vaincre : nous avons quitté la partie depuis belle lurette. — J.-A. F.



Douglas Sirk *(Sign of the Pagan)*.

SIRK Douglas

Né Detlev Sierk le 26 avril 1900 à Skagen (Danemark). Etudes à Hambourg, Münich, Copenhague : peinture et art dramatique. Il est ensuite journaliste, acteur de théâtre et part en Allemagne où, de 1923 à 1929, il est producteur de théâtre et, parfois, metteur en scène. La UFA l'engage en 1929, comme scénariste. Il interprète aussi quelques rôles à l'écran, et débute officiellement comme metteur en scène de cinéma en 1935. En trois ans, il met en scène 8 ou 9 films allemands pour le compte de la UFA. De 1937 à 1943, sa trace est difficile à suivre : sans doute un film en Afrique du Sud, un en Australie, et un autre aux U.S.A., sur lequel nous ne savons rien. Sa première mise en scène connue aux States est donc datée de 1943. A partir de 1951, il ne travaille plus que pour l'Universal. En 1960, une très grave maladie l'éloigne des studios. En 1962, Ross Hunter lui demande de réaliser *Madame X*, avec Lana Turner, mais ce projet est abandonné. Douglas Sirk vit maintenant dans son château, en Allemagne, et se consacre à la mise en scène de théâtre.

FILMS :

1935 : *April April*, *Das Mädchen vom Moorhof*, *Stützen der Gesellschaft*. — 1936 : *Schlussakkord*, *Das Hofkonzert*, *Gegen Neue Zeiten*. — 1937 : *Zu Neuen Ufern* (Paramatta bagne de femmes, ou La Prisonnière de Sidney), *La Habanera*. — 1937 : *Wilton's Zoo* (Afrique du Sud). — 1943 : *Hitler's Madman*. — 1944 : *Summer Storm* (L'Aveu). — 1946 : *A Scandal in Paris* (*Thieves' Holiday*). — 1947 : *Lured* (Des filles disparaissent). — 1948 : *Sleep My Love* (L'Homme aux lunettes d'écaille). — 1949 : *Shockproof* (Jenny, femme marquée), *Slightly French*. — 1950 : *Mystery Submarine* (Le Sous-marin mystérieux). — 1951 : *The First Legion*, *Thunder On the Hill*, *The Lady Pays Off*, *Week-End With Father*. — 1952 : *No Room For the Groom*, *Has Anybody Seen My Gal*, *Meet Me at the Fair*. — 1953 : *Take Me to Town*, *All I Desire*. — 1954 : *Taza Son of Cochise*, *The Magnificent Obsession* (Le Secret magnifique), *Sign of the Pagan*. — 1955 : *Captain Lightfoot* (Capitaine Mystère), *All That Heaven Allows* (Tout ce que le ciel permet). — 1956 : *There's Always Tomorrow*. — 1957 : *Written On the Wind*, *Battle Hymn* (Les Ailes de l'espérance), *Interlude* (Les Amants de Salzbourg). — 1958 : *Tarnished Angels* (La Ronde de l'aube), *A Time to Love and a Time to Die*. — 1959 : *Imitation of Life* (Mirage de la vie).

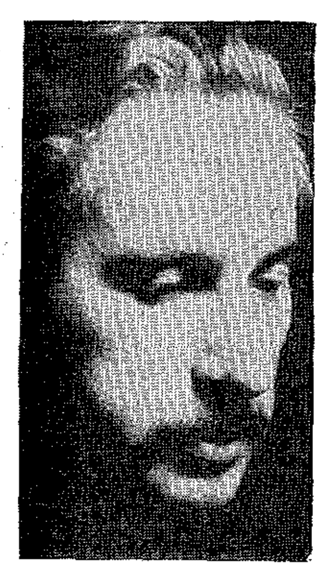
On a toujours chargé ce « solide technicien » de sauver des scénarios médiocres, et il a échoué, ou insauvables, ce où il est passé maître. Seul, le pire mélo l'intéresse, généralement l'amour réciproque contrecarré par un obstacle extérieur insurmontable, préjugés raciaux, différence d'âge, alcool, guerre, cécité, paralysie, maladie (laquelle l'éloigne des studios). Presque toujours, il réussit

en renchérissant sur l'excès même de sentimentalité, de sensibilité, de mièvrerie auxquelles la quantité confère l'originalité. Parfois — et là, il excelle — il applique le même principe à la forme du film, à sa plastique, *lorsque la nature du décor offre de* telles possibilités (**Tarnished, Imitation,** et surtout **Written**).

Il y a temps pour tout : de **Live à Love,** *Liselotte fait le saut ;* on ne la suit que pour mieux en mourir. Mais ce désaccord de la grâce et du sang, des neiges russes et des ténèbres berlinoises, du sourire des fiancées et du cri des fusillées, cela s'appelle Sirk. — L. M.

STERNBERG Josef von

Né à Vienne (Autriche) le 29 mai 1894. Plusieurs voyages aux Etats-Unis. Diplômé en philosophie. Brève activité



J. v. S. 1930.

théâtrale en Europe ; décide de tenter sa chance aux Etats-Unis. 1914 : monteur à la World Company, à New York, *puis assistant de William A. Brady,* directeur général de la World Co. Pendant la guerre, services de transmission de l'armée. Après la guerre, il devient successivement scénariste, monteur et assistant-réalisateur : il travaille en particulier avec Lawrence Windon, Emil Chautard, Hugo Ballin, Harold Shaw, Wallace Worsley, Roy William Neil. Monteur *d'une centaine de films avant* de se voir confier sa première réalisation. Scénariste en 1927 de *Street of Sin,* de Mauritz Stiller. Avant *Underworld,* dirige les raccords de *Children of Divorce,* de Frank Lloyd. En 1928, « remonteur » de *The Wedding March,* d'Erich von Stroheim. Opérateur de certains de ses films. Monteur de tous ses *films (parfois remontés ensuite et malgré* lui). En 1946, travaille sur *Duel in the Sun* sans être crédité (en particulier sur la première séquence, et l'utilisation de la couleur).

FILMS (cf. Filmographie n°6) :

1925 : *The Salvation Hunters.* — 1926 : *The Exquisite Sinner, The Sea Gull, The Masked Bride* (terminé par Christy Cabanne). — 1927 : *Underworld* (Les Nuits de Chicago). — 1928 : *The Last Command* (Crépuscule de gloire), *The Dragnet* (La Rafle), *The Docks of New York* (Les Damnés de l'océan). — 1929 : *The Case of Lena Smith, Thunderbolt.* — 1930 : *Der Blaue Engel, Morocco* (Cœurs brûlés). — 1931 : *Dishonored* (X-27), *An American Tragedy.* — 1932 : *Shanghai Express, Blonde Venus.* — 1934 : *The Scarlet Empress.* — 1935: *The Devil Is a Woman* (La Femme et le pantin). — 1936 : *The King Steps Out, Crime and Punishment* (Remords). — 1937 : *I Claudius* (inachevé). — 1939 : *Sergeant Madden* (Au service de la loi). — 1941 : *The Shanghai Gesture.* — 1944: *The Town.* — 1951: *Jet Pilot* (Les Espions s'amusent), *Macao* (Le Paradis des mauvais garçons). — 1953 : *The Saga of Anatahan* (Fièvre sur Anatahan).

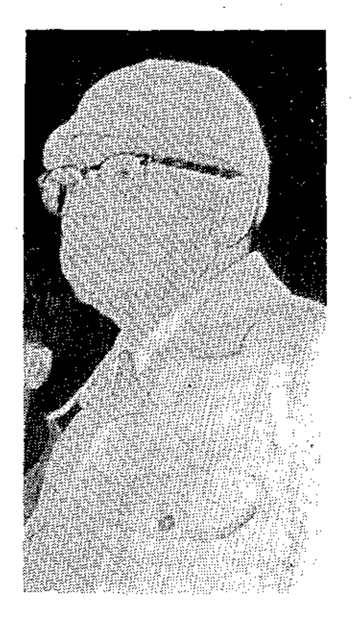
Lui revient le privilège de la caméra sous-marine et, mieux que l'exploration d'un univers immergé au secret de *l'être, sa décisive ou sournoise* **mise en lumière.** Loin de conter une histoire, il en suspend le récit, le laisse flotter à la rencontre d'hommes et de passions perdues, illuminés un bref instant de l'intérieur : filmés à la seule et passagère clarté qu'ils diffusent. Le film part ainsi à la recherche de ses personnages pour les soumettre *à eux-mêmes, jusqu'à* ce que leurs brillantes apparences s'absorbent tout à fait dans la chair, dans la **matière** des sentiments. Matière essentielle ici, comme la lumière : décors, milieu, ambiance, malsains à force de raffinement, composent les personnages, mais aussi les décomposent. Désirs et latences érotiques de ce monde *figé dans ses frémissements* ne roulent qu'épaves, corps lourds mais fragiles. L'imminence toujours reculée de son écrou*lement le mine ;* l'élément liquide l'investit sournoisement : féminité, violence, sexualité excitent une étrange et douce émotion, la peur de l'inconscient. Cinéma inquiet mais dur ; des jungles (**Anatahan**) aux bas-fonds (**Underworld**), des labyrinthes souterrains (**Shanghai Gesture**) aux aériens (**Jet Pilot**), les coups de sonde ra*mènent, aussi* bien que la mort, d'étonnantes richesses, sirènes ou bijoux, le long de minces filins. — J. N.

STEVENS George

Né le 18 décembre 1904 à Oakland (Californie). Débute comme acteur à l'âge de cinq ans dans « Sappho ». 1921 : part pour Los Angeles. Engagé chez Hal Roach, il y est « gagman », photographe, et même metteur en scène de quelques « Laurel et Hardy ». 1945 : photographe de la 6e armée américaine, il prend part à six campagnes (Afrique, Proche-Orient, Europe). 1947 : fonde avec William Wyler, Frank Capra et Samuel Briskin la Liberty Films, vite absorbée par Paramount. Est en train *de tourner, après des années de préparation, The Greatest Story Ever Told,* avec l'aide de David Lean (pour l'amour du Christ).

FILMS :

1933 : *Cohens and Kellys in Trouble.* — 1934 : *Bachelor Bait, Kentucky Kernels.* — 1935 : *Laddie, The Nitwits, Alice Adams, Annie Oakley.* — 1936 : *Swing Time.* — 1937 : *Quality Street, A Damsel in Distress.* — 1938 : *Vivacious Lady.* — 1939 : *Gunga Din.* — 1940 : *Vigil in the Night.* — 1941 : *Penny Serenade.* — 1942 : *Woman of the Year.* — 1943 : *The Talk of the*



J. v. S. 1953.

Town (La Justice des hommes), *The More the Merrier.* — 1948 : *I Remember Mama* (Tendresse). — 1951 : *A Place in the Sun.* — 1952 : *Something to Live For.* — 1953 : *Shane.* — 1956 : *Giant.* — 1958 : *The Diary of Anne Frank.* — 1963 : *The Greatest Story Ever Told.*

Depuis 55, deux chefs-d'œuvre intimistes continuent de lui valoir les lauriers de la publicité filmée. Un troisième hai-kai en chantier. Le grand entrepreneur d'Hollywood et le rédempteur, en général, du cinéma américain et, en particulier, de la société américaine (texane) et de ses péchés d'argent (**Giant**) ; puis, de

Millie Perkins et George Stevens (*The Diary of Anne Frank*).

la conscience occidentale (**Anne Frank**), et bientôt, de l'humanité tout entière (**The Greatest Story...**). Ira-t-il jusqu'au bout de lui-même pour traiter enfin les grands sujets qu'il rêve ? Trêve de justice : quelques détails dans **Giant**, et quelques cendres ; rien tout autour : qu'un grand espace vide et froid, prêt pour un mausolée de luxe. — J.-L. C.

STEVENS Leslie

Né à Washington (D.C.) en 1924. Fils d'un vice-amiral. S'engage à 20 ans. Ecrit des pièces de théâtre. Gros succès à Broadway (« Bullfight, Marriage-Go-Round »). Ecrit aussi pour la TV (surtout « Portrait of a Murderer », resté célèbre). En 1959, fonde avec Stanley Colbert sa propre compagnie pour porter à l'écran « Private Property ». Adapte sa pièce « Marriage-Go-Round » pour l'écran ; Walter Lang « assure » la mise en scène. Produit lui-même pour les Artistes Associés, et avec James Mason, son second film. A épousé Kate Manx, devenue sa vedette féminine.

FILMS :

1960 : *Private Property*. — 1962 : *The Land We Love (Hero's Island)*.

Tourna son premier film (dont l'idée lui vint, dit-on, à la lecture de Freud) chez lui, pour un petit budget : principaux frais, le grand Ted McCord à la caméra, $ 1 250 par semaine. Ce coup d'essai fut un coup de traître : irritant, mais plutôt plein de défauts que vide de qualités. On y trouve tous les partis pris « esthétiques » et faussement audacieux de la jeune ambition, sa complaisance pour les effets, pour un certain morbide. Mais il est peut-être bon de commencer par la décadence : **Hero's Island**, pré-western, est peut-être prélude moins contracté. — P.B.



STONE Andrew L.

Né le 16 juillet 1902 en Californie. Etudes à l'Université de Californie. Travaille dès 1918 au bureau Universal de San Francisco. Produit et réalise des sérials qu'il écrit lui-même, pour la Paramount et pour Sono-Art. Fonde et dirige la Race-Night (1932-36). Fonde les Andrew Stone Prod. A travaillé à la TV. Depuis 1946, il est le scénariste de tous ses films. Sa femme Virginia est co-productrice et monteuse de tous ses derniers films depuis que, las du tournage en studio, il a décidé de tourner soit en décors naturels, soit dans les appartements de ses amis. Il a également écrit des romans d'après ses films.

FILMS :

1928 : *Two O'Clock in the Morning, Liebestraum*. — 1930 : *Sombras de gloria*. — 1932 : *Hell's Headquarters*. —



Andrew L. et Virginia Stone.

1938 : *Stolen Heaven, Say It in French.* — 1939 : *The Great Victor Herbert.* — 1941 : *The Hard-Boiled Canary* (ex-*There's Magic in Music*). — 1943 : *Stormy Weather, Hi Diddle Diddle.* — 1944 : *Sensations of 1945.* — 1945 : *Bedside Manner.* — 1946 : *The Bachelor's Daughter.* — 1947 : *Fun On a Weekend.* — 1951 : *Highway 301* (Le Témoin de la dernière heure). — 1952 : *Confidence Girl, Steel Trap.* — 1953 : *A Blueprint For Murder.* — 1955 : *The Night Holds Terror* (Nuit de terreur). — 1956 : *Julie* (Le Diabolique M. Benton). — 1958 : *Cry Terror* (Cri de terreur), *The Decks Ran Red* (Terreur en mer). — 1960 : *The Last Voyage* (Panique à bord). — 1961 : *Ring of Fire* (Le Cercle de feu). — 1962 : *The Password Is Courage.* — 1963 : *Never Put It in Writing.*

Aujourd'hui, le seul Américain à respecter avec succès les lois et poncifs de ce cinéma commercial uniquement destiné *au plaisir du plus grand* nombre, qui fit la gloire d'Hollywood. Un seul élément de décor, mais pittoresque (bateau qui sombre, pays forestier en feu), une seule situation avec *le nombre minimum* de personnages et de mobiles (le chantage, **ou** la survie, **ou** la vengeance), mais toutes les possibilités de ces *données* très minces sont exploitées à fond, sans en oublier aucune, avec une rigueur latente et une science, semble-t-il, du suspense et de son dosage qui *lui aurait valu la première* place au box-office, s'il n'avait point vécu en cette ère de la prétention où le cinéma commercial ne rapporte plus. — L.M.

STRICK Joseph

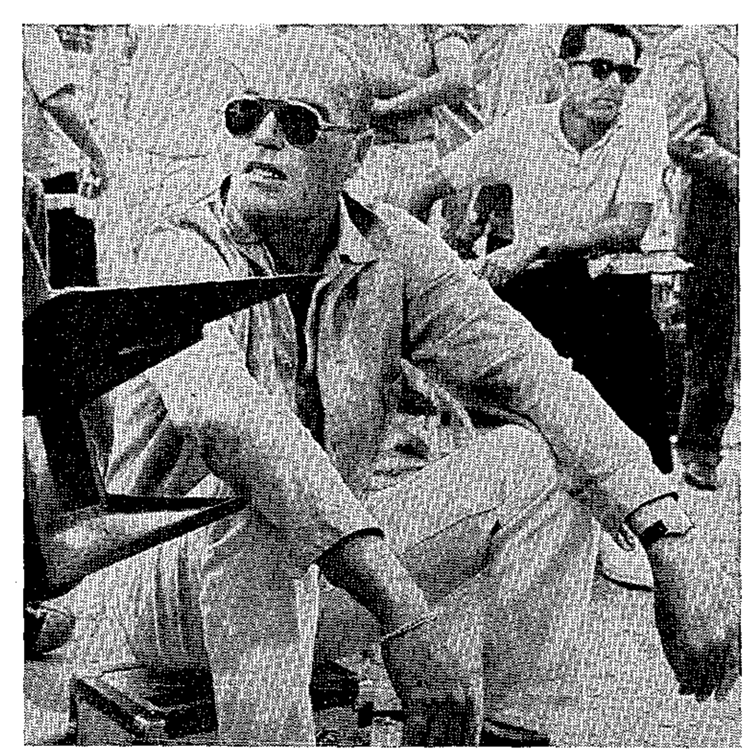
Les press-books de *The Savage Eye* (attribué en France aux seuls Ben Maddow et Sidney Meyers) et de *The Balcony* ignorent tout de sa vie et de sa *carrière. Le premier fut tourné* en plusieurs années à New York, le second, au contraire, à Hollywood, dans des conditions normales (six semaines de tournage). Ben Maddow a fait également l'adaptation du *Balcon.*

FILMS :

1959 : *The Savage Eye* (co-r. Ben Maddow et Sidney Meyers, L'Œil sauvage). — 1963 : *The Balcony.*

Exemple de l'intellectualisme au premier degré qui guette les anti-hollywoodiens confortables : la « démystification » est, aussi bien, complaisance, le pessimisme de rigueur. Le tout, cela va de soi, avec une sincérité à toute épreuve. L'œil clair n'est *pas l'œil sauvage : il est* plus facile de faire parader les vices au balcon (mais, des degrés de Genet, Strick n'a franchi que le premier) ; et le voyeurisme n'est pas extra-*lucidité ; il n'est* que voyeurisme.

John Sturges (*The Great Escape*).





Veronica Lake, Joel McCrea et Preston Sturges *(Sullivan's Travels).*

STURGES John

Né un 3 janvier à Oak Park (Illinois). 1932 : entre à la R.KO. comme assistant-décorateur, puis assistant-monteur. Travaille par la suite avec D.O. Selznick comme assistant - producer, puis monteur jusqu'à la guerre. De 1942 à 1945, mobilisé, devient capitaine, réalise et monte des films d'instruction, dont *Thunderbolt* (en collaboration avec W. Wyler). Il est ensuite assistant à la Columbia, puis metteur en scène. Cofondateur, avec Wise, Wilder et quelques autres, de The Mirisch Co.

FILMS :

1946 : *The Man Who Dared, Shadowed.* — 1947 : *Alias Mr. Twilight, For the Love of Rusty, Keeper of the Bees.* — 1948 : *Best Man Wins, Sign of the Ram* (Le Signe du Bélier). — 1949 : *The Walking Hills* (Les Aventuriers du désert). — 1950 : *Mystery Street* (Le Mystère de la plage perdue), *The Capture, The Magnificent Yankee, Right Cross.* — 1951 : *Kind Lady, It's a Big Country* (un sketch), *The People Against O'Hara.* — 1952 : *The Girl in White.* — 1953 : *Jeopardy* (La Plage déserte), *Fast Company, Escape From Fort Bravo.* — 1954 : *Underwater* (La Vénus des mers chaudes), *Bad Day at Black Rock* (Un homme est passé), *The Scarlet Coat.* — 1955 : *Backlash* (Coup de fouet en retour). — 1957 : *Gunfight at the O.K. Corral.* — 1958 : *The Old Man and the Sea* (co-r. F. Zinnemann), *The Law and Jack Wade* (Le Trésor du pendu). — 1959 : *Last Train From Gun Hill, Never So Few* (La Proie des vautours). — 1960 : *The Magnificent Seven* (Les Sept mercenaires). — 1961 : *By Love Possessed, Sergeant's 3.* — 1962 : *A Girl Named Tamiko* (Citoyen de nulle part). — 1963 : *The Great Escape.*

On le prenait pour un calculateur : dénué d'humour et de poésie, mais tacticien habile ; pauvre psychologue, mais soigneux manipulateur d'observations : tout cela, pour quelques flèches bien ajustées dans **Fort Bravo.** Balayées par un coup de fouet en retour, même ces réserves ne sauvent plus la mise : le calculateur ne prend soin que des flèches de son box-office. Sa naïve roublardise du début (**Jeopardy,** où l'on voit une femme empêchée par toutes sortes de catastrophes s'accumulant jusqu'au mot « fin » de sauver son mari prisonnier de la marée montante) s'est affirmée cynisme. Il ne craint plus de démasquer lui-même sa pauvreté d'esprit ni son bâclage. A mesure qu'il pense, il s'étrique : ses « westerns » (**O.K. Corral, Magnificent Seven**) manquent d'air, d'espace, d'hommes, de conviction... Mais c'est trop demander à ce songe-petit du gagne-gros, pour qui la mise en scène s'est réduite avantageusement à l'ersatz des transparences et du démarquage (de **Gunga Din** à Renoir). Après, il mise sur le culot (des acteurs) pour recoudre les morceaux. Au lieu d'un caporal, il en épingle cent, ou mille, et tout le monde est content de lui. Lui aussi : prétentieux personnage. — M. M.

STURGES Preston

Né le 29 août 1898 à Chicago. Etudes en France, Allemagne, Suisse, Italie, Etats-Unis. 1916 : travaille chez un agent de change. 1917-1918 : dans les forces aériennes américaines. De 1919 à 1925, employé chez Maison Desti. 1925-1927 : inventeur. 1927-1928 : écrit et édite des chansons. 1928 : à Broadway, écrit et joue « Hot Bed ». De 1929 à 1932, écrit et met en scène de nombreuses pièces (dont « Strictly Dishonorable, Child of Manhattan », et fait des scénarios pour Paramount *(The Big Pond, Fast and Loose).* 1933 : s'établit à Hollywood ; écrit et collabore à de nombreux scénarios (*The Power and the Glory, We Live Again, The Good Fairy, Easy Living, Port of the Seven Seas,* etc.). 1953 : vient en France après un bref séjour en Angleterre. En 1958, interprète de *Paris Holiday,* de Gerd Oswald. Meurt à New York le 6 août 1959.

FILMS :

1940 : *The Great McGinty* (Gouverneur malgré lui), *Christmas in July* (Le Gros Lot). — 1941 : *The Lady Eve, Sullivan's Travels.* — 1942 : *The Palm Beach Story* (Madame et ses flirts). — 1944 : *The Miracle of Morgan's Creek* (Miracle au village), *The Great Moment, Hail the Conquering Hero* (Héros d'occasion). — 1946 : *Mad Wednesday.* — 1948 : *Unfaithfully Yours.* — 1949 : *The Beautiful Blonde From Bashful Bend* (Mam'zelle mitraillette). — 1955 : *Les Carnets du Major Thompson.*

Il a eu des projets jusqu'à la veille de sa mort soudaine, mais jamais n'a été levée la malédiction rituelle qui s'abattit sur lui, pour des raisons exclusivement cinématographiques, et le chassa d'Amérique. Il ne s'entendit pas mieux à s'adapter à la plus médiocre, mentalement et commercialement, de toutes les productions françaises, et **Thompson** n'était pas destiné, certes, à cet office inattendu de testament.

Les films, dans les caves profondes du cerveau, vieillissent comme du vin. Il faut se contenter de la mémoire incertaine, pour replacer l'œuvre de Preston Sturges dans son vrai cadre. Même Langlois ne peut les obtenir, tant persiste la malédiction ancienne, tant était puissant le tabou violé. Mais les films de Preston se bonifient comme les plus robustes de ses bordeaux favoris. Un petit noyau de fidèles, qui furent sensibles à l'incroyable générosité, à la drôlerie inaltérable de son personnage, et peut-être *au sourd cheminement de son* dandysme, se fait encore en rêve de mélancoliques projections de ses films. McGinty, The Lady Eve, Sullivan, ombres douteuses, comme leur souvenir se grandit de leur absence. Mais pour ceux qui les aimèrent, déjà, la certitude augmente aussi que ces films amers et légers, emportés dans un mouvement qu'on croyait précipité, cachaient leur secret et sérieux pessimisme, leur secret et profond désespoir sous une mécanique gracieuse et peut-être bâclée. Le rire homérique de Preston, la violence, l'insolence, le burlesque, les voyages au-dessous du volcan, marquent d'une étrange grandeur la stridente gaieté de ces films, aujourd'hui à des années-lumière, mais paradoxalement présents. — P. K.

TASHLIN Frank

Né le 19 février 1913 à Weehawken, New Jersey. Vendeur de journaux, garçon de courses pour un boucher, employé dans une fabrique de lingerie féminine. En 1928, garçon de courses pour Max Fleischer à New York. En 1930, cartoonist à la RKO pour *Les Fables d'Esope*. Vend des dessins humoristiques. En 1933, travaille pour Leon Schlesinger. Gagman et scénariste pour Laurel et Hardy, Thelma Todd, Charlie Chase. Série *Our Gang*. 1935 : scénariste et director pour les *Merrie Melodies* et les *Looney Tunes*. 1939 : travaille avec Walt Disney (story director pour Mickey Mouse et Donald Duck). Devient scénariste (après avoir fait des films de marionnettes) en 1944, pour *Delightfully Dangerous*. Scénarios de nombreux films (15) entre 45 et 51, dont *The Paleface, One Touch of Venus, Love Happy, Kill the Umpire*. Publie 4 livres de dessins (« The Bear That Wasn't, The Possum That Didn't, The World That Isn't, The Turtle That Couldn't »). En 1951, tourne à la demande de Bob Hope quelques scènes de *The Lemon Drop Kid*, dont il était scénariste. Devient producer de ses films en 1956. Ecrit le script de *The Scarlet Hour*, de Michael Curtiz. Tashlin travaille pour la TV (« Jack Benny Show, G.E. Theatre programme »).

FILMS :

1951 : *The Lemon Drop Kid* (co-r. Sidney Lanfield). — 1952 : *The First Time, Son of Paleface*. — 1953 : *Marry Me Again*. — 1954 : *Susan Slept Here*. — 1955 : *Artists and Models*. — 1956 : *The Lieutenant Wore Skirts* (Chéri, ne fais pas le zouave), *Hollywood Or Bust* (Un vrai cinglé de cinéma), *The Girl Can't Help It* (La Blonde et moi). — 1957 : *Will Success Spoil Rock Hunter?* (*Oh For a Man!* La Blonde explosive). — 1958 : *Rock-A-Bye Baby* (Trois bébés sur les bras), *The Geisha Boy* (Le Kid en kimono). — 1959 : *Say One For Me*. — 1960 : *Cinderfella*. — 1962 : *Bachelor Flat* (Appartement pour homme seul). — 1963 : *It's Only Money* (L'Increvable Jerry), *The Man From the Diner's Club* (Les Pieds dans le plat), *Who's Minding the Store*.

Maintenant que Jerry Lewis a fait lui-même justice, et avec le bonheur que l'on sait, de la légende selon laquelle il n'aurait pu exister que par Tashlin, on mesure mieux *la part qui* revenait à l'un et à l'autre : il n'y eut certes pas, entre les deux créateurs, rapports de soumission, mais complémentarité d'inspirations, et réciproque accomplissement, comparables à la belle époque Donen-Kelly. Lewis fut sans doute, pour Tashlin, le parfait sourcier d'irréel, magique victime de la publicité, des comics et du cinéma, qu'il métamorphosait en ébouriffante poésie, bref le sujet et l'objet rêvé de ses vertus caricaturales. Encore qu'on ait peut-être été trop sensible à la caricature — donc au réalisme — au détriment des qualités proprement non-sensiques de l'auteur (donc du fantastique).

En élaborant son échevelée mythologie d'objets-dieux (TV, cinéma, machines, etc.), ou de nouvelles déesses (stars, idoles, etc.), proches de l'univers détraqué du cartoon, Tashlin contribua à la création d'un **mondo autre**. Et aujourd'hui, de plus en plus, il sacrifie à un climat onirique, cauchemardesque (**It's Only Money, The Man From the Diner's Club**), ou trompeusement féerique (**Cinderfella**) : l'autre côté du miroir, plutôt que son reflet. — J.-A. F.

Frank Tashlin et Dorothy Malone *(Artists and Models)*.



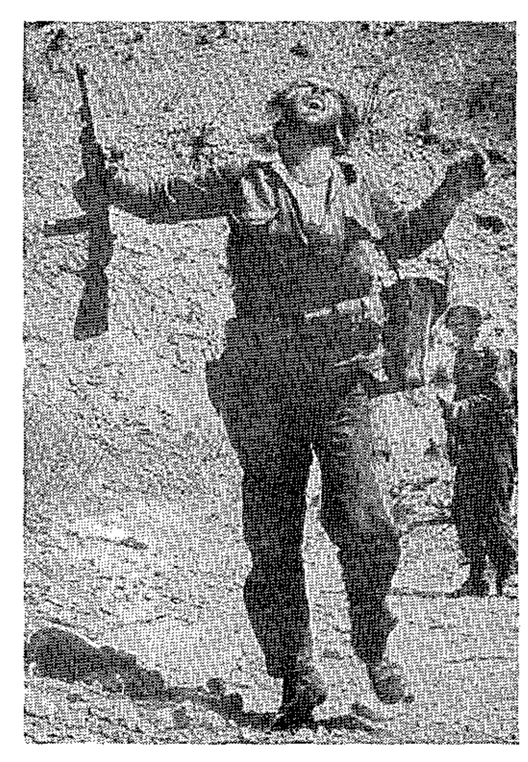
TOPPER Burt

Comme Bartlett, Wendkos et quelques autres, il est oublié par les index américains. Acteur, on a pu le voir dans *No Place to Land* et *The Plunderers of Painted Flats*, deux films de son grand ami Albert C. Gannaway, et dans son propre film *War Hero*.

FILMS :

1958 : *Hell Squad, War Hero* (Héros de guerre). — 1959 : *Tank Commandos, Diary of a High School Bride*. — 1963 : *The Strangler*.

Refait et son service militaire et la guerre de Corée en produisant, écrivant et filmant à lui seul, mais avec des acteurs et des soldats inconnus, le parcours du combattant après l'armistice : **War Hero** est le film inhabituel d'une guerre inhabituelle. D'un anti-militarisme primaire mais d'un réalisme anti-militaire, il n'est pas fait pour plaire plus aux Etats-majors qu'aux pacifistes mais pour les choquer. Ce n'est pas le repos du guerrier : tout le contraire, le héros, un lâche (ce n'est pas B.T.), se donne du mal pour défaire à contre-temps la paix, refaire la guerre, rien à faire. Ne nous excitons pas sur ce



La mort de Burt Topper *(War Hero).*

non-conformisme, il est le confort facile de la bleusaille. Pour ses autres films, Topper mérite le cachot : la médaille pour celui-là ? — J.-L. C.

TOURNEUR Jacques

Né le 12 novembre 1904 à Paris. Son père, le metteur en scène Maurice Tourneur, l'emmène aux Etats-Unis en 1913, et il devient citoyen américain en 1919. Il débute dans la carrière cinématographique en 1924, aux Studios M.G.M. à Culver City : acteur, script-boy, assistant-monteur et régisseur des films de son père. Il revient en France, avec son père, et travaille avec lui comme monteur avant d'être engagé comme metteur en scène par Pathé en 1931 : il réalise 5 films avant de repartir pour les U.S.A. 1935 : il est assistant (sous Val Lewton) pour *A Tale of Two Cities.* De 1936 à 1939, il réalise pour la Metro une vingtaine de courts métrages (séries *Pete Smith, M.G.M. Miniature, What Do You Think, Historical Mystery, A Crime Doesn't Pay*). En 1939, le service cinématographique du département de la justice lui fait réaliser un film sur les pénitenciers, *They All Come Out.* En 1958-1959, il réalise pour la TV la moitié de la série « Northwest Passage ». 1962 : travaille sur la série « Captain Troy ». En 1963, signe un contrat avec American International.

FILMS :

Entre 1931 et 1934 : *Tout ça ne vaut pas l'amour, Toto, Vieux Garçon, Pour être aimé, Les Filles de la concierge.* — 1939 : *They All Come Out, Nick Carter Master Detective.* — 1940 : *Phantom Raiders.* — 1941 : *Doctors Don't Tell.* — 1942 : *Cat People.* — 1943 : *I Walked With a Zombie, The Leopard Man.* — 1944 : *Days of Glory, Experiment Perilous* (Angoisse). — 1946 : *Canyon Passage.* — 1947 : *Out of the Past* (Les Griffes du passé). — 1948 : *Berlin Express.* — 1949 : *Easy Living.* — 1950 : *Stars in My Crown, The Flame and the Arrow* (La Flèche et le flambeau). — 1951 : *Circle of Danger* (L'Enquête est close), *Anne of the Indies* (La Flibustière des Antilles). — 1952 : *Way of a Gaucho* (Le Gaucho). — 1953 : *Appointment in Honduras* (Les Révoltés de la Claire-Louise). — 1955 : *Stranger On Horseback, Wichita* (Un jeu risqué). — 1956 : *Great Day in the Morning* (L'Or et l'amour), *Nightfall.* — 1957 : *Curse of the Demon.* — 1958 : *The Fearmakers.* — 1959 : *Timbuktu, Frontier Rangers* (Frontière sauvage), *Mission of Danger* (co-r. George Waggner), *Fury River* (co-r. Alan Crosland Jr., G. Waggner et Otto Lang). — 1960 : *La battaglia di Maratona.* — 1963 : *The Comedie of Terrors.*

Erreur de le croire précis parce que raffiné : Tourneur, précieux à ses moments perdus, est surtout (et quand il est pressé) cinéaste du mal-à-l'aise et de l'instable. En marge d'Hollywood, funambule et somnambule, il traverse le cinéma U.S. sur une corde et dans un rêve. Il a l'air tout autant égaré en lui-même qu'en ses films, où il perd pas mal de plans et gagne plus d'inquiétude à se chercher. Quand il se trouve : efficace et concis, il montre un peu de sa force à faire rimer présence et violence (**Nightfall**) ; quand il se cherche, il s'épuise en méandres : filandreux et faible, il s'embrouille dans ses scénarios (**Cat People**) ou dissipe son esthétisme en épiphénomènes (**Flame and Arrow**). Quand il ne se cherche ni ne cherche, il se rencontre et se possède : c'est la rigueur et le dénuement d'un poète des contrastes (**Timbuktu**), ce sont aussi les variations d'un découvreur d'accords subtils (**Great Day in the Morning**). Dans tous les cas, soins et soucis extrêmes se retournent contre lui ; l'audace peut le sauver, le laisser-aller doit le mener, et la décontraction l'accomplirait, mais ce ne serait plus Tourneur, cinéaste de l'entre-deux mises et des demi-mesures par excès déplacé. — J.-L. C.



ULMER Edgar George

Né le 17 septembre 1904 à Vienne. Etudes à l'académie des Arts et Sciences. Acteur de théâtre ; assistant décorateur ; puis décorateur pour le chef d'orchestre Arthur Nikkish et pour Max Reinhardt. 1918-1920 : décorateur de films de la Decla, à Berlin, puis, en Autriche, d'un



Edgar G. Ulmer *(Babes in Bagdad).*

Film d'Alexander Korda. 1923 : décorateur de « Das Mirakel », mis en scène par Max Reinhardt, à Salzbourg puis en Amérique. 1924-1930 : assistant de Murnau pour ses sept derniers films *(Der Letzte Mann, Tartüff, Faust,* puis aux U.S.A. *Sunrise, Four Devils, Our Daily Bread, Tabu).* 1929 : à Berlin, co-réalisateur de *Menschen am Sonntag.* 1930-1933 : décorateur à la M.G.M. et au Philadelphia Grand Opera. 1933 : réalise son premier film américain. 1942-1946 : metteur en scène et scénariste principal de la petite firme P.R.C. 1949-1963 : films au Mexique, en Italie, en Espagne, au Mexique, en Allemagne. *1959 : travaille pour la TV au Mexique.* 1963 : directeur de la production européenne des Martin Melcher Productions ; *plusieurs projets européens non aboutis.* Déclare avoir tourné 127 films.

FILMS CONNUS (avec certitude) :

1929 : *Menschen am Sonntag* (co-r. R. Siodmak). — 1933 : *Mister Broadway, Damaged Lives.* — 1934 : *The Black Cat.* — 1936 : *Green Fields, The Singing Blacksmith.* — 1938 : C.M. *sur la tuberculose.* — 1939 : *Moon Over Harlem.* — 1942 : *Tomorrow We Live.* — 1943 : *My Son the Hero, Girls in Chains, Isle of Forgotten Sins, Jive Junction.* — 1944 : *Bluebeard.* — 1945 : *Strange Illusion (Out of the Night).* — 1946 : *Club Havana, Detour, The Wife of Monte Cristo, Her Sister's Secret, The Strange Woman* (Le Démon de la chair). — 1947 : *Carnegie Hall, Dangerous Illusion.* — 1948 : *Ruthless* (L'Impitoyable). — 1949 : *I pirati di Capri.* — 1951 : *St. Benny the Dip, The Man From Planet X.* — 1952 : *Babes in Bagdad* (Les Mille et une filles de Bagdad). — 1954 : *The Naked Dawn* (Le Bandit), *Murder Is My Beat.* — 1957 : *Daughter of Dr. Jekyll.* — 1959 : *Hannibal.* — 1960 : *The Amazing Transparent Man, Beyond the Time Barrier.* — 1961 : *Antinea, l'amante della città sepolta* (L'Atlantide). — 1964 : *Sette contro la morte.*

Il eût gagné à rester, cette fois encore, le plus maudit des cinéastes, car la malédiction suppose le génie, et s'il n'y a que du talent, on crie injustement à l'imposture. En fait, il y a aussi du génie chez Ulmer, mais il reste totalement extérieur à l'œuvre, ou, sauf par éclairs, parfois prolongés **(The Naked Dawn)**, *est limité à la* part la plus superficielle du film, les intentions : il est le plus ambitieux *des scénaristes. Sublime* est le commentaire de **Detour**, mais le film ne reflète qu'un génie velléitaire. Cette disproportion entre le concept et la réalisation donne des résultats involontaires, fort curieux et originaux, qui étonnent, passionnent ou, plus rarement, ennuient ou font rire, lorsque *la part* de génie reste trop introvertie. Sa signature n'est pas une garantie, car il n'est jamais entièrement lui-même. Mais qui est-il ? — L.M.

VIDOR Charles

Né le 27 juillet 1900 à Budapest. Universitaire. Fait la première guerre mondiale comme lieutenant. Commence par être concierge aux studios de la UFA à Berlin, et devient, *au bout d'un* an, assistant-metteur en scène *(Die Brücke, Friedrich der Grosse).* *Va à Hollywood en 1932 : réalisateur. Meurt* à Vienne le 5 juin 1959.

FILMS :

1932 : *The Mask of Fu Manchu* (co-r.). — 1933 : *Double Door.* — 1934 : *Sensation Hunters.* — 1935 : *The Arizonian.* — 1936 : *Muss 'Em Up.* — 1937 : *The Great Gambini, A Doctor's Diary.* — 1938 : *His Family Tree, Strangers All, She's No Lady.* — 1939 : *Those High Grey Walls, My Son My Son.* — 1940 : *The Lady in Question.* — 1941 : *New York Town, Ladies in Retirement.* — 1942 : *The Tuttles of Tahiti.* — 1943 : *The Desperadoes.* — 1944 : *Cover Girl* (La Reine de Broadway), *Together Again.* — 1945 : *Over 21, A Song to Remember.* — 1946 : *Gilda.* — 1948 : *The Loves of Carmen.* — 1951 : *It's a Big Country* (un sketch). — 1952 : *Hans Christian Andersen.* — 1953 : *Thunder in the East* (Tonnerre sur le temple). — 1954 : *Love Me Or Leave Me* (Les Pièges de la passion), *Rhapsody.* — 1956 : *The Swan.* — 1958 : *The Joker Is Wild* (Le Pantin brisé), *A Farewell to Arms.* — 1959 : *Song Without End* (Le Bal des adieux, terminé par George Cukor après la mort de Vidor).

S'il ne fut pas l'unique routier soudain touché par la grâce du genre, il demeure le plus *communément cité* comme l'homme d'un seul film : quoi qu'il en soit, **Gilda** échappe aujourd'hui *encore (même si par* d'autres vertus que celles de la pure mise en scène) aux qualités restrictives du *savoir-faire,* et offre le meilleur exemple de l'œuvre créatrice de sa propre aura mythologique, irréductible à la seule volonté de son auteur. Mise à part cette exception célèbre, il semble que la règle suivie par le petit Vidor, à travers la diversité des styles et des genres abordés au cours de sa longue carrière, ait été la même que celle de tant d'autres « fonctionnaires » : ni exemplaire, *parce qu'ayant* refusé peu de concessions, ni méprisable, parce qu'ayant traité ces concessions *avec un minimum* d'honnêteté. Avec aussi, cependant, quelques épisodiques velléités d'ambition, ou de *fantaisie* (**Cover Girl**), quelques personnages réussis (James Cagney dans **Love Me Or Leave Me**). Il nous fit ses adieux à Vienne ; Cukor, qui fut celui que Vidor se rêva peut-être, y termina le dernier film de son vieil ami (**Song Without End**), disparu, comme il convient, avec la discrétion des modestes fournisseurs d'imageries du samedi soir. — J. D.-V.



1932 : *Bird of Paradise, Cynara.* — 1933 : *The Stranger's Return.* — 1934 : *Our Daily Bread, The Wedding Night.* — 1935 : *So Red the Rose.* — 1936 : *The Texas Rangers.* — 1937 : *Stella Dallas.* — 1938 : *The Citadel.* — 1939 : *Northwest Passage* (Le Grand Passage). — 1940 : *Comrade X.* — 1941 : *H.M. Pulham Esq.* — 1944 : *An American Romance.* — 1946 : *Duel in the Sun.* - 1947 : *On Our Merry Way* (La Folle Enquête, co-r. L. Fenton). — 1948 : *The Fountainhead* (Le Rebelle). — 1949 : *Beyond the Forest* (La Garce). — 1950 : *Lightning Strikes Twice.* — 1951 : *Japanese War Bride.* — 1952 : *Ruby Gentry* (La Furie du désir). — 1954 : *Man Without a Star.* — 1955 : *War and Peace.* — 1959 : *Solomon and Sheba.*

Il était le cinéaste du lieu, montrant comment le lieu où il vit conditionne, ou ne conditionne pas, la vie physique, et surtout morale, de l'homme.

Il était le cinéaste de la mesure, démontrant comment l'homme accède au bonheur en la respectant, et comment il court à sa perte en la refusant, quelles que soient les formes souvent opposées de ce refus, dont il chantait en même temps les beautés

Les deux Vidor : Charles en haut *(A Farewell to Arms)*, King en bas *(War and Peace)*.

VIDOR King

Né le 8 février 1896 à Galveston (Texas). Etudes à la Peacock Military School de San Antonio et au Tome Institute de Port Deposit. A 18 ans, il est engagé comme opérateur d'actualité par la Mutual. 1915-1916 : films publicitaires à New York et opérateur d'actualités à San Francisco. De 1917 à 1918, à Hollywood : il joue des petits rôles, travaille comme accessoiriste, script-boy et cameraman. Sa femme Florence, qu'il a épousé en 1915, devient célèbre. Lui-même devient scénariste et assistant-metteur en scène, avant de réaliser son premier grand film en 1918. King Vidor a écrit 2 livres : « A Tree Is a Tree » (1953) et « War and Peace of King Vidor ». Il a travaillé pour la TV (« Lights Diamond Jubilee », 1954). Prépare depuis 10 ans *The Turn in the Road.*

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie n° 104) :

1918 : *The Turn in the Road.* — 1919 : *Better Times, The Other Half, Poor Relations, The Jack Knife Man.* — 1920 : *The Family Honour.* — 1921 : *The Sky Pilot, Love Never Dies, Conquering the Woman, Woman Wake Up.* — 1922 : *Alice Adams, Peg O'My Heart.* — 1923 : *Three Wise Fools, Wild Oranges.* — 1924 : *Wife of the Centaur.* — 1925 : *Proud Flesh, The Big Parade, La Boheme.* — 1926 : *Bardely's the Magnificent.* — 1927 : *The Crowd* (La Foule), The Patsy. — 1928 : *Show People.* — 1929 : *Hallelujah, Not So Dumb.* — 1930 : *Billy the Kid.* — 1931 : *Street Scene, The Champ.* —



sans égales avec une force si convaincante qu'elle rendait le refus plus *nécessaire* que le respect.

Chrétien, américain, direct ; païen, universel, subtil ; il a créé, par ses *oscillations naturelles* entre l'affirmation et la critique, qui multiplient l'envergure originale de la thématique, une œuvre que l'on peut dire complète. — L.M.

WALSH Raoul

Né le 11 mars 1892 à New York. Etudes à l'école publique de New York et à l'Université de Seton Hall. Visite l'Europe pendant 2 ans. Retourne aux Etats-Unis suivre les cours d'art dramatique de son ami Paul Armstrong. Son premier rôle sur scène date de 1910. Il écrit des pièces de théâtre et fait ses débuts à l'écran en 1912, au Old Biograph Studio. Il est l'assistant de Griffith qui l'envoie au Mexique (1912) faire un film sur Pancho Villa. En 1915, Griffith lui confie le rôle de John Wilkes Booth dans *Birth of a Nation*. Walsh est souvent scénariste (et en tout cas responsable du scénario) de ses films. Jusqu'en 1929, il se réservait un rôle dans certains de ses films, mais un accident de voiture le priva de l'œil droit, et Warner Baxter, pour *In Old Arizona*, dut le remplacer dans le rôle de Cisco Kid. Raoul Walsh peint et compose. Producteur pour certains de ses films, il a fondé The Raoul Walsh Enterprises, qui a produit *Come September*, en 1960.

PRINCIPAUX FILMS :

1912 : *Life of Villa*. — 1915 : *Carmen*. — 1916 : *Blue Blood and Red*. — 1917 : *Betrayed, The Conqueror*. — 1918 : *On the Jump*. — 1919 : *Evangeline*. — 1920 : *The Deep Purple*. — 1921 : *Serenade*. — 1922 : *Kindred of the Dust*. — 1923 : *Lost and Found On a South Sea Island*. — 1924 : *The Thief of Bagdad*. — 1925 : *East of Suez*. — 1926 : *The Wanderer* (Le Fils prodigue), *The Lady of the Harem, What Price Glory ?* — 1927 : *The Loves of Carmen*. — 1928 : *Sadie Thompson, The Red Dance*. — 1929 : *In Old Arizona* (La Piste des géants), *The Cock-Eyed World* (Têtes brûlées). — 1930 : *The Big Trail*. — 1931 : *The Man Who Came Back, Women of All Nations, Yellow Ticket*. — 1932 : *Wild Girl, Me and My Gal*. — 1933 : *Sailor's Luck, The Bowery, Going Hollywood*. — 1935 : *Under Pressure, Baby Face Harrington, Every Night at Eight*. — 1936 : *Klondike Annie, Big Brown Eyes, Spendthrift*. — 1937 : *You're in the Army Now, When Thief Meets Thief* (Les Deux aventuriers), *Artists and Models, Hitting a New High*. — 1938 : *College Swing*. — 1939 : *St.Louis Blues, The Roaring Twenties*. — 1940 : *Dark Command* (L'Escadron noir), *They Drive By Night* (Une femme dangereuse). — 1941 : *High Sierra* (La Grande Evasion), *The Strawberry Blonde, Manpower* (L'Entraîneuse fatale), *They Died With Their Boots On* (La Charge fantastique). — 1942 : *Desperate Journey* (Sabotage à Berlin), *Gentleman Jim*. — 1943 : *Background to Danger* (Intrigues en Orient), *Northern Pursuit* (Du sang sur la neige). — 1944 : *Uncertain Glory* (Saboteur sans gloire). — 1945 : *Objective Burma, Salty O'Rourke* (Sa dernière course), *The Horn Blows at Midnight*. — 1946 : *The Man I Love*. — 1947 : *Pursued* (La Vallée de la peur), *Cheyenne*. — 1948 : *Silver River, Fighter Squadron* (Les Géants du ciel), *One Sunday Afternoon*. — 1949 : *Colorado Territory* (La Fille du désert), *White Heat* (L'Enfer est à lui). — 1950 : *Along the Great Divide* (Le Désert de la peur, Une corde pour te pendre). — 1951 : *Captain Horatio Hornblower* (Capitaine sans peur), *Distant Drums* (Les Aventures du Capitaine Wyatt). — 1952 : *Glory Alley* (La Ruelle du péché), *The World in His Arms* (Le Monde lui appartient), *The Lawless Breed* (Victime du destin), *Blackbeard the Pirate*. — 1953 : *The Sea Devils* (La Belle Espionne), *A Lion Is in the Streets, Gun Fury* (Bataille sans merci). — 1954 : *Saskatchewan* (La Brigade héroïque). — 1955 : *Battle Cry* (Le Cri de la victoire), *The Tall Men* (Les Implacables). — 1956 : *The Revolt of Mamie Stover* (Bungalow pour femmes), *The King and Four Queens*. — 1957 : *Band of Angels* (L'Esclave libre). — 1958 : *The Naked and the Dead*. — 1959 : *The Sheriff of Fractured Jaw* (La Blonde et le shérif), *A Private's Affair* (Les Déchaînés). — 1960 : *Esther and the King*. — 1961 : *Marines Let's Go !* — 1963 : *A Distant Trumpet*.

Une force de la nature met en scène les forces de la nature et, soudain, le monde vit, tourbillon et passions. Il est temps de considérer Walsh comme un peu plus qu'un bagarreur viril, un paillard qui aime la rigolade, un primaire aux sentiments bruts. Ce shakespearien passionné n'est un cinéaste si physique que parce qu'il peint d'abord le monde tumultueux du mental. Les personnages sont projetés dans l'univers de leur

« énergie », et livrés à un espace qui n'existe que pour servir à leur emportement, leur fureur, leur élan, leur ruse, leur ambition, leur rêve démesurés. Tout, ici, est affrontement et combat singulier. Tout se teinte, se change, se meut selon le mouvement d'âmes habitées par la grandeur. La méditation est alors la compagne nécessaire d'une action décisive et rationnelle, et implique la rigueur, le dépouillement, l'austérité dans l'art du récit : ceux des grands maîtres. Walsh, le maître de l'aventure, certes, mais de la véritable aventure : le fantastique intérieur. — J. Dt

WALTERS Charles

Né un 17 novembre à Pasadena (Californie). Etudes à l'Université de Southern California. 1934 : fait une tournée (petits rôles dansants) avec Fanchon and Marco Shows. 1935 : dance team au



Versailles Club. Tente sa chance à New York : « New Faces, Fools Rush In, Musical Parade, Jubilee » (les 2 derniers avec Dorothy Fox). 1936 : « The Show Is On ». Va à Londres pour le Transatlantic Rhythm. Revient à New York pour « I Married an Angel » (1938). Joue « Between the Devil, Du Barry Was a Lady » (1939). Met en scène « Let's Face It » et « Banjo Eyes » (1941). 1942 : fait ses débuts de chorégraphe à l'écran : *Seven Days Leave, Du Barry Was a Lady, Presenting Lily Mars* (il fait aussi partie de la distribution de ces deux films), *Girl Crazy, Best Foot Forward, Meet Me in St.Louis* (1944), *Abbott and Costello in Hollywood. Ziegfeld Follies, Summer Holiday.*

FILMS :

1947 : *Good News* (Vive l'amour). — 1948 : *Easter Parade.* — 1949 : *The Barkleys of Broadway* (Entrons dans la danse). — 1950 : *Summer Stock* (La Jolie Fermière). — 1951 : *Three Guys Named Mike, Texas Carnival, The Belle of New York.* — 1952 : *Lili.* — 1953 : *Dangerous When Wet* (Traversons la Manche), *Torch Song* (La Madone gitane), *Easy to Love* (Désir d'amour). — 1954 : *The Glass Slipper.* — 1955 : *The Tender Trap.* — 1956 : *Don't Go Near the Water* (Prenez garde à la flotte), *High Society.* — 1959 : *Ask Any Girl* (Une fille très avertie). — 1960 : *Please Don't Eat the Daisies.* — 1961 : *Two Loves* (Anna et les Maoris). — 1962 : *Billy Rose's Jumbo* (La Plus belle fille du monde). — 1963 : *The Unsinkable Molly Brown.*

Des quatre mousquetaires de la comédie musicale, il est l'Aramis. Elégiaque et précieux, il déambula avec ses héros sur toutes les routes de la Carte du Tendre, chantant, dansant et tramant quelque tendre piège. Mieux que personne, il a su faire pleurer Lili, rire la jolie Fermière et bondir dans les airs la Belle de New York.

Mais, comme chacun sait, la carte n'étant pas le territoire, il lui arrive de s'égarer dans les régions hostiles où sévissent le doris day et le gag matriarcal. Dépassé par les événements, il ne fera rien pour sauver la situation : c'est là sa faiblesse. Mais il peut dès demain repartir d'un meilleur pied ; c'est le mieux pour un chorégraphe. — B. T.

WEBB Jack

Né le 2 avril 1920 à Santa Monica (Californie). Etudes à la Belmont High School. Travaille comme speaker à la radio de San Francisco. Puis toujours à la radio, devient acteur et réalisateur de « Dragnet » et « Pete Kelly's Blues ». Passe à la TV et y met en scène trois feuilletons : « Dragnet, Pete Kelly's Blues, D.A.'s Man », qui obtiennent un énorme succès. A joué au cinéma dans : *Hollow Triumph, Appointment With Danger, The Men, Sunset Boulevard, Halls of Montezuma, You're in the Navy Now,* et dans tous les films qu'il a réalisés.



FILMS :

1954 : *Dragnet* (La Police est sur les dents). — 1955 : *Pete Kelly's Blues* (La Peau d'un autre). — 1957 : *The D.I.* — 1959 : *30.* — 1961 : *The Last Time I Saw Archie.* — 1963 : *Purple Is the Color.*

A de la suite dans les idées, à défaut, peut-être, d'en avoir beaucoup ; mais **Dragnet** et **Pete Kelly** (nous ignorons le reste) devaient à ce rodage un sérieux imperturbable, une conviction sans remords, qui tenaient fort bien lieu d'invention, et donnaient, à la mise en œuvre absolue des lieux communs, la force du parti pris et de la gageure esthétique ; un qui perd gagne, où l'innocence en met plein les yeux et les poches. — J. R.

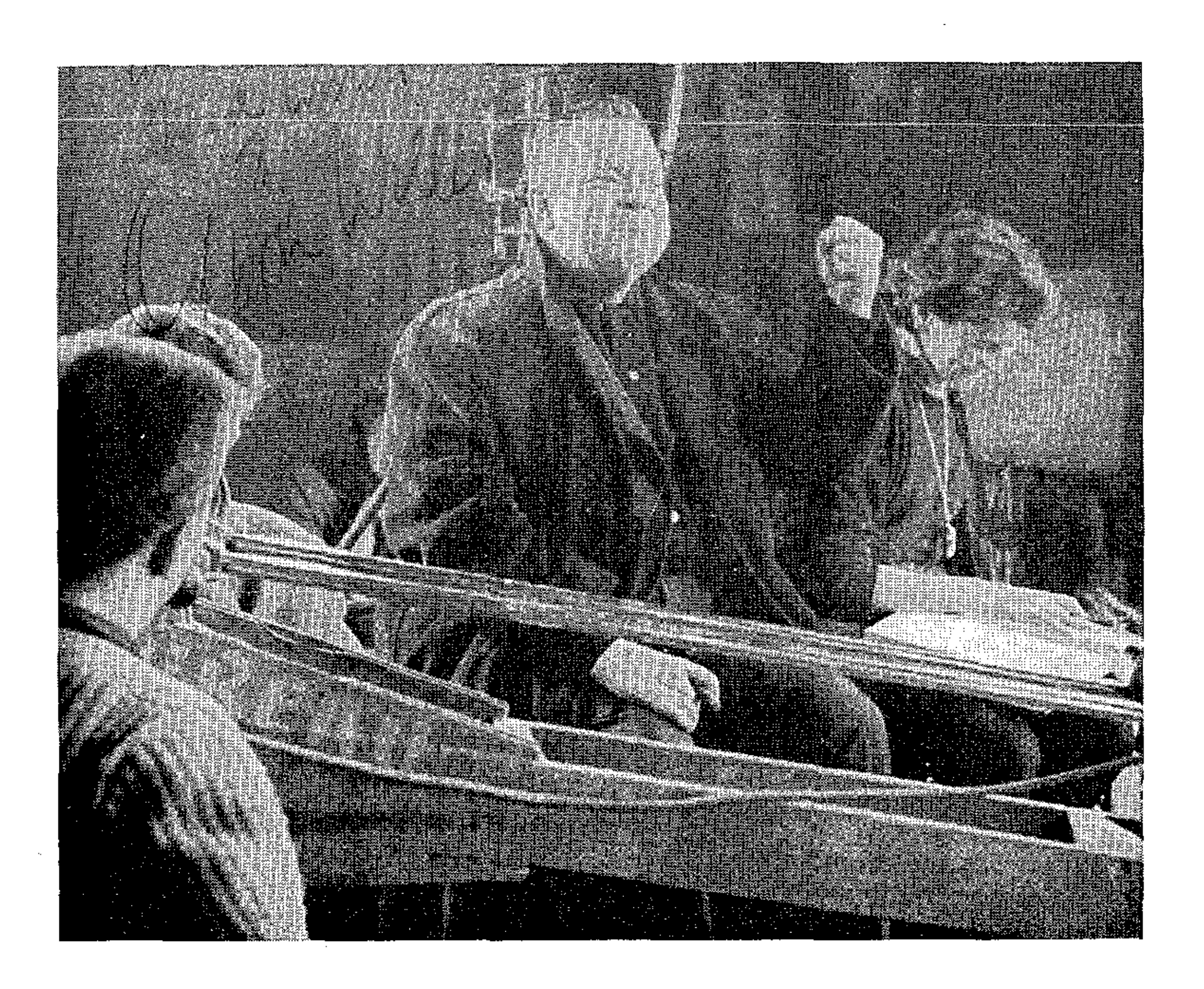
WEIS Don

Né le 13 mai 1922 à Milwaukee (Wisconsin). Après ses études, travaille à la Warner comme garçon de courses. 1943 : dans l'armée, script supervisor. Démobilisé, trouve le même emploi sur des films comme *Body and Soul, Red Pony, The Prowler,* « *M* », *The Men.* En 1950, il est pris sous contrat à la M.G.M. où il réalise neuf films avant d'être mis sur la liste grise. 1954-1958 : à la TV, travaille sur les séries « Dear Phoebe, The Thin Man, Alfred Hitchcock Presents », et réalise trois moyens métrages distribués commercialement par la suite : *Deadlock, Explosion, Killer at Large.* En 1958 et 1959, « meilleur directeur » à la TV. 1959 : tourne à Cuba un long métrage jamais distribué, *Mr. Pharaoh and His Cleopatra.*

FILMS :

1950 : *It's a Big Country* (un sketch). — 1951 : *Bannerline.* — 1952 : *Just This Once, You For Me.* — 1953 : *I Love Melvin* (Cupidon photographe), *Remains to Be Seen* (Drôle de meurtre), *A Slight Case of Larceny, Half a Hero, Affairs of Dobie Gillis.* — 1954 : *The Adventures of Hajji Baba.* — 1956 : *Ride the High Iron.* — 1959 : *Mr. Pharaoh and His Cleopatra.* — 1960 : *The Gene Krupa Story.* — 1962 : *The Critic's Choice.* — 1963 : *Looking For Love.*

Remains, Melvin, Hajji surtout : nous étions pleins d'espoirs. Espoirs ni confirmés ni démentis : on ne sait rien de ce qui s'est passé depuis. Revenons donc à **Hajji** : un scénario archétypal et architypé autorisait les situations les plus extrêmes, d'où les réactions les plus inattendues, les gestes les plus neufs et les plus purs. Liberté d'abord, puis profondeur : nous voilà loin de l'inventaire sadomasochiste qu'on a trop souvent cru, tout près, pour une fois, des Mille et une Nuits ; et le don qu'il nous fait, c'est celui du seul film « oriental » (avec **Le Tigre**) qui dépasse la panoplie décorative et retrouve, dans ces obscures clartés, l'homme. En attendant le jour où... — P.-R. B.



WELLES Orson

Né le 6 mai 1915 à Kenosha (Wisconsin). 1931-1932 : acteur au Gate Theatre de Dublin. 1933 : part en tournée avec Katharine Cornell, édite « Everybody's Shakespeare ». 1934 : dirige le Woodstock Festival. 1935 : vedette de « Panic ». En 1936 et 1937, pour le Federal Theatre, monte un « Macbeth » nègre, « Un chapeau de paille d'Italie », etc. 1937-1939 : fonde le Mercury Theatre avec John Houseman (« Julius Caesar, Shoemaker's Holiday, Heart Break House, *La Mort de Danton* »). Travaille ensuite pour The Theatre Guild (« Les Cinq rois, The Green Goddess, The Second Hurricane »). 1938-1943 : écrit, met en ondes et interprète de nombreuses émissions à la radio, dont la série « Hello, Americans ». 1939 : édite « *Mercury Shakespeare* ». *1942* : rupture de son contrat avec R.K.O. Depuis 1942, nombreux rôles à l'écran (*Jane Eyre, Follow the Boys, Tomorrow and Forever, Black Magic, Prince of Foxes, The Third Man, The Black Rose, Si Versailles m'était conté, Napoléon, Moby Dick, Pay the Devil, The Long Hot Summer, Roots of Heaven, Compulsion, Crack in the Mirror, The V.I.P.s*, etc.). 1954 : « King Lear » à la TV ; de 1955 à 1959, travail régulier à la TV (plusieurs courts métrages). Ecrit des romans. Prépare *Crime et châtiment* et *The Bible.*

FILMS (cf. Filmographie n° 87) :

1941 : *Citizen Kane.* — 1942 : *The Magnificent Ambersons, Journey Into Fear* (terminé et signé par Norman Foster), *It's All True* (inachevé). — 1946 : *The Stranger* (Le Criminel). — *1947 : The Lady From Shanghai, Macbeth.* — 1952 : *Othello.* — 1955 : *Confidential Report (Mr. Arkadin,* Dossier secret). — 1957 : *Touch of Evil, Don Quichotte.* — 1962 : *The Trial.*

Un soir, à Hambourg, il y a trois personnes dans la salle. Le spectacle commence. Orson Welles entre en scène et se présente : auteur, compositeur, comédien, décorateur, régisseur, metteur en scène, savant, financier, gourmet, ventriloque, poète. Puis il s'étonne *d'être venu si nombreux* alors qu'eux sont si peu. Sans doute, **Le Procès** démontre qu'il n'est guère facile pour un « wonder kid » de bien vieillir, et on peut craindre que ses ailes de géant empêchent notre albatros shakespearien de marcher *sur la vieille Europe*. Pourtant, soyons maudits si nous oublions une seconde qu'il est le seul avec Griffith, qui le muet, qui le parlant — d'avoir fait démarrer ce merveilleux petit train électrique auquel ne croyait pas Lumière. Tous, toujours, lui devront tout. — J.-L. G.

WELLMAN William

Né le 29 février 1896 à Brookline (Massachusetts). Etudes à la Newton High School. 1917 : ambulancier à la Légion Etrangère, puis dans l'escadrille Lafayette. Abattu au combat et démobilisé en 1918. Ecrit un roman « Go, Get 'Em ». Il se lance dans les cotonnades, à Boston. 1920 : rencontre Douglas Fairbanks, débute au cinéma comme acteur dans *The Knickerbocker Buckaroo.* 1921 : entre aux studios de Samuel Goldwyn comme garçon de courses. Passe par tous les emplois avant de devenir metteur en scène. A fait débuter son fils William jouant son propre rôle dans *Lafayette Escadrille.* Pour la TV, Wellman a participé à « Lights Diamond Jubilee » (1954).

PRINCIPAUX FILMS :

1923 : *Man Who Won, Second Hand Love, Big Dan.* — 1924 : *Cupid's Fireman, Not a Drum Was Heard.* — 1925 : *The Vagabond Trail.* — 1926 : *You Never Know Women.* — 1927 : *Wings.* — 1928 : *Legion of the Condemned, Beggars of Life* (Les Mendiants de la vie). — 1929 : *The Man I Love, Ladies in the Mob.* — 1930 : *Young Eagles, The Steel Highway.* — 1931 : *Public Enemy, The Star Witness.* — 1932 : *Love Is a Racket, The Conquerors.* — 1933 : *Frisco Jenny, Lady of the Night.* — 1934 : *Heroes For Sale, The*

President Vanishes. — 1935 : *Call of the Wild* (L'Appel de la forêt), *Robin Hood of Eldorado.* — 1936 : *Small Town Girl, A Star Is Born.* — 1937 : *Nothing Sacred* (La Joyeuse Suicidée). — 1938 : *Men With Wings.* — 1939 : *Beau Geste, The Light That Failed.* — 1940 : *Reaching For the Sun.* — 1941 : *The Great Man's Lady, Roxie Hart.* — 1942 : *Lady of Burlesque, Thunder Birds, The Ox-Bow Incident.* — 1943 : *Buffalo Bill.* — 1944 : *Air Ship Squadron No. 4.* — 1945 : *This Man's Navy, The Story of G.I. Joe* (Les Forçats de la gloire). — 1946 : *Gallant Journey.* — 1947 : *Magic Town.* — 1948 : *The Iron Curtain* (Le Rideau de fer), *Happy Years, The Next Voice You Hear* (La Voix que vous allez entendre), *Yellow Sky* (La Ville abandonnée). — 1949 : *Battleground* (Bastogne). — 1950 : *Across the Wide Missouri, Westward the Women* (Convoi de femmes). — 1952 : *My Man and I.* — 1953 : *Island in the Sky* (Aventures dans le Grand Nord). —



1954 : *The High and the Mighty* (Ecrit dans le ciel), *Track of the Cat.* — 1955 : *Blood Alley, Good-Bye My Lady.* — 1958 : *Darby's Rangers* (Les Commandos passent à l'attaque), *Lafayette Escadrille (Hell Bent For Glory).*

Sa froideur calculée, sa sobriété de bonne compagnie, et la maîtrise technique qui lui tient — semble-t-il — lieu de cœur, lui donnent l'air d'un Clément d'outre-Atlantique, mais avec ce que le second terme rachète du premier. Il sut nous étonner par des prouesses aériennes pré-hawksiennes (**Wings**), nous toucher par la photogénie de la nature (**Call of the Wild**), mais plus souvent irriter par ses architectures dramatiques (**Ox-Bow Incident**), ou carrément ennuyer par ses procédés (**The High and the Mighty**). Cool, cool Wellman, pour qui l'artisanat n'est jamais furieux, ni l'art, hasardeux ! Pas assez sensible pour être cinéaste instinctif, s'il y a du Hawks en lui, et du Ford, et du Mann, c'est à l'état théorique, pourrait-on dire sur le papier. — J.-A. F.

WENDKOS Paul

Les Index américains, donc, l'ignorent. Nous savons seulement qu'il a quelque quarante ans, travaille pour la TV et y a réalisé, en 1956, un western de long métrage « The Galvanized Yankee », avec James Whitmore.

FILMS :

1957 : The Burglar (Le Cambrioleur). — 1958 : *The Case Against Brooklyn, Tarawa Beachhead* (Tarawa tête de pont). — 1959 : *Gidget, Face of a Fugitive, Battle of the Coral Sea.* — 1960 : *Because They're Young.* — 1961 : *Angel Baby* (co-r. Hubert Cornfield), *Gidget Goes Hawaiian.* — 1963 : *Gidget Goes to Rome.*

Pour l'instant, l'homme des ambitions déçues : du théâtre d'avant-garde aux **Gidget**, en passant par trois ou quatre « policiers-intellectuels », et deux bandes militaires alertes. Douche écossaise, qui nous laisse au stade des suppositions (la distribution y contribue) : c'est, semble-t-il, un adepte de la méthode « un plan par idée », bonne ou mauvaise, grâce à quoi on ne va pas très loin ; mais ce petit bout de chemin autorise l'attention buissonnière. — B. T.

WILDER Billy

Né le 22 juin 1906 à Vienne. Après le baccalauréat, journaliste à Vienne, danseur et journaliste à Berlin. 1929 : participe aux discussions d'où naît *Menschen am Sonntag* (Siodmak). Puis scénariste de dizaines de films muets et de 10 films parlants allemands *(Emil und die Detektive, Der Mann der seinen Mörder sucht,* etc.). 1933 : à Paris, co-réalisateur d'un film. 1934 : au Mexique, puis à Hollywood, où il travaille comme scénariste, notamment de Lubitsch, Mitchell Leisen et Hawks : *Bluebeard's Eighth Wife, Midnight, Ninotchka, Arise My Love, Hold Back the Dawn, Ball of Fire.* Depuis 1942, réalisateur-scénariste. Désigné 24 fois pour les Oscars, en a reçu 9 en 28 ans. Souvent son propre producteur, collabore régulièrement avec Charles Brackett, Doane Harrison et I.A.L. Diamond à la production ou au scénario. A épousé en 1949 l'actrice Audrey Young, qui renonça alors à sa carrière.

PRINCIPAUX FILMS (cf. Filmographie no 134) :

1933 : *Mauvaise Graine* (co-r., Alexandre Esway). — 1942 : *The Major and the Minor* (Uniformes et jupons courts). — 1945 : *Double Indemnity* (Assurance sur la mort), *The Lost Weekend* (Le



Poison). — *1948 : A Foreign Affair* (La Scandaleuse de Berlin). — 1950 : *Sunset Boulevard.* — 1952 : *Stalag 17.* — 1955 : *Seven Year Itch.* — 1956 : *The Spirit of St. Louis* (L'Odyssée de Charles Lindbergh). — 1957 : *Love in the Afternoon* (Ariane). — 1958 : *Witness For the Prosecution.* — 1959 : *Some Like It Hot.* — 1960 : *The Apartment* (La Garçonnière). — 1961 : *One, Two, Three.* — 1963 : *Irma La Douce.*

Après sept ans de réflexions, il a décidé de ne plus prendre le tragique à la blague mais, bien au contraire, le comique au sérieux. C'était prendre une assurance sur la survie cinématographique, et le succès ne s'est pas fait prier. Au fur et à mesure qu'il jetait aux orties les grands sujets Humains, Billy devenait l'un des nouveaux grands d'Hollywood, et, tout en remplaçant Wyler et Zinnemann dans le cœur des exploitants, se posait en digne héritier de Lubitsch dans celui des cinéphiles, car il avait retrouvé son âme de Kid, loustic en berlinois, puisque la ruse lui servait désormais de tendresse et l'ironie de savoir-faire technique. Après **Ariane** et Marilyn, et en dépit de un, deux, trois faux pas, **Irma**, grâce à la finesse et l'acuité de sa panavision, grâce à la transparence du jeu de Jack et Shirley, grâce à la délicatesse des coloris de LaShelle que j'aime et Trauner, *la douce Irma*, dis-je, paraphe mirifiquement une double ascension *au box-office et à l'art*. Résultat : un ensemble de qualités *qui suffisent drôlement à* transformer un homme de cour en cinéaste *tout court*. — J.-L. G.

WISE Robert

Né le 10 septembre 1914, à Winchester (Indiana). Etudie le journalisme sans pouvoir y collaborer activement. Travaille à la R.K.O. au département du son, puis devient monteur (Fifth Avenue Girl, The Story of Vernon and Irene Castle, The Hunchback of Notre Dame, Bachelor Mother, My Favorite Wife, Citizen Kane, All That Money Can Buy, The Magnificent Ambersons, Seven Days Leave, Bombardier, Fallen Sparrow). Gunther von Fritsch ne tournant pas assez rapidement au gré de la R.K.O., c'est Wise qui achève Curse of the Cat People (1944).

FILMS :

1944 : *Mademoiselle Fifi.* — 1945 : *The Body Snatcher.* — 1946 : *The Game of Death, Criminal Court.* — 1947 : *Born to Kill.* — 1948 : *Mystery in Mexico, Blood On the Moon* (Ciel rouge). — 1949 : *The Set-Up* (Nous avons gagné ce soir). — 1950 : *Three Secrets* (Secrets de femmes), *Two Flags West.* — 1951 : *House On Telegraph Hill* (La Maison sur la colline), *The Day the Earth Stood Still* (Le Jour où la terre s'arrêta). — 1952 : *The Captive City, Destination Gobi, Something For the Birds.* — 1953 : *The Desert Rats, So Big* (Mon grand). — 1954 : *Executive Suite* (La Tour des ambitieux). — 1955 : *Helen of Troy.* — 1956 : *Tribute to a Bad Man* (La Loi de la prairie), *Somebody Up There Likes Me* (Marqué par la haine). — 1957 : *This Could Be the Night* (Cette nuit ou jamais), *Until They Sail* (Femmes coupables). — 1958 : *Run Silent Run Deep* (L'Odyssée du sous-marin Nerka), *I Want to Live* (Je veux vivre). — 1959 : *Odds Against Tomorrow* (Le Coup de l'escalier). — 1961 : *West Side Story* (co-r. Jerome Robbins). — 1962 : *Two For the See-Saw* (Deux sur une balançoire). — 1963 : *The Haunting.* — Prépare *The Sound of Music.*



Nul ne songe encore — sinon Melville — à lui rendre les honneurs. Il eut longtemps à son actif un « chef-d'œuvre », **The Set-Up,** ne devant son audace qu'à l'exotisme de choc d'un milieu alors peu exploré. Après ce knock-down, le poids lourd du cinéma américain retourne au tapis avec **Somebody Up There Likes Me.** *Le mérite* du ring fut au moins d'accuser mieux les qualités, c'est-à-dire les défauts de cet éternel monteur qui ne s'est toujours pas relevé de ses chutes. Et d'abord la pesanteur, cumulatrice d'un inexorable sérieux et d'un impitoyable ennui. On ne peut pas dire qu'il mène rondement ses coups, ni ses coupes, puisque, dans **Odds Against Tomorrow,** et malgré la rapide partition du grand Duke, on ne sait si ce sont les plans qui durent trop, où qu'il ne s'y passe *rien*, mais tout rate. Pourtant, **West Side Story ?** Il faut rendre à Robbins ce qui est de Robbins : les élans, les danseurs, la grâce, *la force* ; et à Wise ce qui est de Wise : les élans des danseurs coupés, l'absence d'air autour des gestes, de vie autour des cœurs. Tout ce qu'il a su faire de ses doigts, de ses poings, c'est plaquer plan sur plan chaque séquence dans la boîte. Mais Wise ne connaît qu'une continuité, celle des effets faciles et de l'esbroufe : plus *intelligent*, il eût laissé Robbins filmer simplement les danses, plus *bête*, il eût fait la même chose. C'est dire qu'il n'est pas méchant, *mais gênant.* — P.-R. B.

WYLER William

Né le 1er juillet 1902 à Mulhouse. Etudes à Lausanne et Paris : conservatoire de musique. 1919 : agent de publicité à Paris pour Universal. 1920 : part pour Hollywood ; successivement troisième, second, puis premier assistant. De 1925 à 1928, réalise un très grand nombre de courts métrages, en particulier des westerns de première partie en deux bobines. 1942-1945 : mobilisé dans l'aviation, réalise des films d'instruction, dont Thunderbolt, en collaboration avec John Sturges. En 1945, fonde la Liberty Films avec Capra, Stevens et Samuel Briskin (fusionnée en 1947 avec Paramount).

PRINCIPAUX FILMS :

1926 : *Lazy Lightning, Stolen Ranch.* — 1927 : *Blazing Days, Hard Fist, Border Cavalier, Desert Dust.* — 1928 : *Thunder Riders, Anybody Here Seen Kelly ?* — 1929 : *The Shakedown, Love Trap, Evidence.* — 1930 : *The Storm, Hell's Heroes.* — 1932 : *A House Divided, Tom Brown of Culver.* — 1933 : *Her First Mate, Counsellor at Law.* — 1935 : *The God Fairy, The Gay Deception.* — 1936 : *Come and Get It* (co-r. H. Hawks, Le Vandale), *Dodsworth, These Three.* — 1937 : *Dead End* (Rue sans issue). — 1938 : *Jezebel* (L'Insoumise). — 1939 : *Wuthering Heights* (Les Hauts de Hurlevent). — 1940 : *The Letter, The Westerner* (Le Cavalier du désert). — 1941 : *The Little Foxes* (La Vipère). — 1942 : *Mrs. Miniver.* — 1943-1945 : *The Memphis Belle, The Fighting Lady, Thunderbolt* (documentaires). — 1946 : *The Best Years of Our Lives.* — 1949 : *The Heiress.* — 1951 : *Detective Story.* — 1952 : *Carrie* (Un amour désespéré). — 1953 : *Roman Holiday.* — 1955 : *The Desperate Hours* (La Maison des otages). — 1956 : *Friendly Persuasion* (La Loi du Seigneur). — 1958 : *The Big Country* (Les Grands Espaces). — 1959 : *Ben Hur.* — 1962 : *The Children's Hour* (La Rumeur).



Le cinéma est évolutif et jeune encore. Certaines qualités d'autrefois se révèlent, à l'usage, autant de défauts. Wyler les résume toutes et tous. Pendant longtemps, il fut, reconnaissons-le, un grand homme pour les cinémanes. De quoi s'agissait-il ?

D'abord, d'un appareil dramatique huilé et conventionnel : les pièces les plus naïves de la période new-deal, les best-sellers radicaux-socialistes, les premières évocations sudistes. Tout cela traduit dans un style aseptique, poli, honnête, parfois maladroit (redites, raccords de jeu approximatifs, monotonie des tempi, mouvements descriptifs artificiels et trop lents), qui n'étonnait que par la perfection de la machinerie et des éclairages. Quant au jeu, Wyler le concevait très exactement comme feu Bernstein, c'est-à-dire dans une tradition psychologique qui eût enchanté Paul Bourget, par exemple. Ce genre d'œuvres vieillit vite.

Mais il y a plus grave : notre homme a abandonné. Amateur de dollars, il cherche avant tout à maintenir sa réputation de major director of major company. Après le **Ben Hur** d'Andrew Marton et Yakima Canutt, il s'est lancé dans le remake édulcoré (rendez-vous compte !) d'un de ses vieux succès : **Ils étaient trois.** Le sujet et la forme n'ont pas rajeuni. Notre artiste prépare maintenant **La Famille Trapp.** Il faut être bien naïf, bien pantouflard, bien cuistre, pour espérer en Wyler. — C. C.

ZINNEMANN Fred



Né le 29 avril 1907 à Vienne. Etudes de violon, puis de droit en Autriche, à l'Université de Vienne. 1927-28 : suit à Paris des cours de formation cinématographique. 1929 : co-scénariste pour *Menschen am Sonntag.* Il part pour Hollywood la même année, obtient en 1930 un petit rôle dans *All Quiet On the Western Front.* Il devient l'assistant de Berthold Viertel, et de R. Flaherty pour un film qui devait être réalisé en Russie sur une tribu asiatique. En 1934, Paul Strand l'engage pour coréaliser *The Wave* au Mexique. En 1937, il est engagé par la M.G.M. et, jusqu'en 1941, il réalise des courts métrages (série *Crime Doesn't Pay*) : *A Friend Indeed, The Story of Dr. Carver* (1937), *That Mothers Might Live* (Oscar 1938), *They Live Again, While America Sleeps,* (1939), *Forbidden Passage* (1941). En 1951, il réalise *Benjy,* un court métrage pour The Los Angeles Ortopedic Children's Hospital.

FILMS :

1941 : *Kid Glove Killer.* — 1942 : *Eyes in the Night* (Les Yeux dans les ténèbres). — 1944 : *The Seventh Cross.* — 1946 : *Little Mr. Jim.* — 1947 : *My Brother Talks to Horses.* — 1948 : *The Search* (Les Anges marqués). — 1949 : *Act of Violence.* — 1950 : *The Men.* — 1951 :*Teresa.* — 1952 : *High Noon* (Le Train sifflera trois fois), *Member of the Wedding.* — 1953 : *From Here to Eternity* (Tant qu'il y aura des hommes). — 1955 : *Oklahoma !* — 1957 : *A Hatful of Rain* (Une poignée de neige). — 1958 : *The Old Man and the Sea* (terminé par John Sturges). — 1959 : *The Nun's Story* (Au risque de se perdre). — 1960 : *The Sundowners.* — 1963 : *Behold a Pale Horse.*

Idole de la critique américaine, maître à bien faire des « cinéastes » hollywoodiens, enseveli sous les Oscars, il vaut ce qu'ils valent. Pour le fond, ni qualités ni sombres défauts, rien à tirer de cette surface dorée sinon l'étendue de sa gloire. Que dire de lui ? Ou plutôt, que penser d'elle ? Il en doit la meilleure part à son sens du commerce, de l'opportunité et des « bons sujets » : habile à tirer son parti des guerres et les larmes à leurs veuves, il fait **The Men** sur les soldats « choqués » au lendemain de la seconde guerre, et **From Here to Eternity** pendant celle de Corée ; non moins apte à exploiter les bons sentiments (**A Hatful of Rain,** sur les victimes de la drogue) que les mauvais (**The Nun's Story**). Est-il naïf, est-il sincère, quand il apitoie sur les enfants isolés de leur famille par la guerre (**The Search**) ou les camps nazis (**The Seventh Cross**) ? Disons plutôt qu'il est méchant humaniste et piètre psychologue (**High Noon**), et qu'il reste, entre deux compromis, l'homme neutre du cinéma. Gloire compromise : qui ne risque rien n'a rien. — J.-L. C.

Les biographies et les filmographies de ce dictionnaire ont été établies par Patrick Brion, Bernard Eisenschitz et Dominique Rabourdin ;

les notices critiques par Jean-Pierre Biesse, Pierre-Richard Bré, Patrick Brion, Claude Chabrol, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-André Fieschi, Jean-Luc Godard, Jacques Goimard, Fereydoun Hoveyda, Pierre Kast, André-S. Labarthe, Michel Mardore, Luc Moullet, Jean Narboni, Jacques Rivette, Bertrand Tavernier et François Weyergans. Les notices non signées sont collectives.

POST-SCRIPTUM

ne figurent pas dans notre dictionnaire :

A) D'ENTRE LES MORTS.

Lloyd Bacon, William Berke, Frank Borzage, Edward L. Cahn, Elmer Clifton, Edward Cline, John Farrow, Robert Flaherty, Victor Fleming, Paul Guilfoyle, Alexander Hall, Louis King, Frank Lloyd, William Cameron Menzies, Kurt Neumann, Dudley Nichols, Irving Pichel, Dick Powell, Gregory Ratoff, Fred F. Sears, John M. Stahl, James Whale, Sam Wood.

B) LES VETERANS.

William Beaudine, Spencer Bennett, Busby Berkeley, R.N. Bradbury, Clarence Brown, David Butler, Roy DelRuth, William Dieterle, Robert Florey, Thornton Freeland, Bruce Humberstone, Sidney Lanfield, Robert Z. Leonard, Norman Z. McLeod, George Marshall, H.C. Potter, Irving Reis, Mark Sandrich, Harold Schuster, William Seiter, Robert Stevenson, S. Sylvan Simon, Norman Taurog, Richard Thorpe, Richard Wallace.

C) LES HOMMES D'AFFAIRES.

Curtis Bernhardt, Melvin Frank, Mervyn LeRoy, Anatole Litvak, Irving Rapper, Gottfried Reinhardt, George Seaton, Melville Shavelson.

D) LES ARTISANS.

Irwin Allen, Jack Arnold, Richard L. Bare, Edward Buzzell, Edward Dein, Lewis R. Foster, Norman Foster, Albert C. Gannaway, Bert I. Gordon, Byron Haskin, Phil Karlson, Harry Keller, Arnold Laven, Philip Leacock, Henry Levin, Edward Ludwig, Allen H. Miner, Joseph M. Newman, Roy Rowland, Sidney Salkow, Lewis Seiler, George Sherman, Jack Sher, Frank Tuttle, Robert D. Webb, William N. Witney.

E) LES TACHERONS.

James Algar, Lewis Allen, Franklin Adreon, John H. Auer, John Barnwell, Hall Bartlett, Charles Barton, Edward Bernds, George Blair, Fred C. Brannon, George Breakston, Thor Brooks, Thomas Carr, William Castle, William F. Claxton, Frederick de Cordova, Arthur Dreifuss, Michael Gordon, Charles Haas, Jesse Hibbs, Jerry Hopper, Norman Jewison, Nathan Juran, Joseph Inman (Joe) Kane, Leslie Kardos, Charles Lamont, Walter Lang, Herschel Lewis, Arthur Lubin, Frank McDonald, Leslie H. Martinson, Barry Mahan, Jean Negulesco, James Neilson, Samuel Newfield, Bernard B. Ray, Stuart Rosenberg, Steve Sekely, Vincent Sherman, R.G. Springsteen, Alfred Werker, Crane Wilbur, W. Lee Wilder .

F) LES ORIGINAUX.

Rodney Amateau, William Asher, Jeffrey Hayden, Norman T. Herman, Earl McEvoy, Giancarlo Menotti, Sidney Meyers, Harry Revier.

G) LES MUTANTS.

1) *Acteurs* : Abner Biberman, Marlon Brando, James Cagney, Timothy Carey, Jose Ferrer, Mel Ferrer, Douglas Fowley, Hugo Haas, Paul Henreid, Michael Kidd, Burt Lancaster, Charles Lederer, Karl Malden, Ray Milland, Alex Nicol, Anthony Quinn, Mickey Rooney, Franchot Tone, Peter Ustinov, Richard Whorf, Cornel Wilde.

2) *Scénaristes :* Claude Binyon, Roy Huggins, Garson Kanin, Burt Kennedy, Ranald McDougall, Richard Sale, Maxwell Shane, Sidney Sheldon, Daniel Taradash, Richard Wilson.

3) *Techniciens :* Jack Cardiff, James B. Clark, Gene Fowler Jr., Harry Horner, James Wong Howe, Harmon Jones, Ray Kellog, Howard W. Koch, Paul Landres, Eugene Lourié, Francis D. Lyon, Rudolph Mate, Ernst Pintoff, Ted Tetzlaff.

H) BROADWAY.

George Abbott, Joseph Anthony, George Roy Hill, Daniel Petrie, Jose Quintero, John Rich.

I) NEW YORK ET GREENWICH VILLAGE.

David Bradley, Rick Carrier, Robert Frank, Curtis Harrington, Jonas Mekas, Ron Rice.

J) LA NOUVELLE FRONTIERE.

Allen Baron, Francis Cappola, Herschel Daugherty, Vincent Donehue, David Friedkin, Gary Graver, Irvin Kershner, Buzz Kulik, Herbert J. Leder, Ralph Levy, Robert Lewin, Andrew V. McLaglen, Kent McKenzie, Ralph Nelson, Ted Post, Eddie Romero, Denis Sanders, James Sheldon, Robert Stevens, David Swift, Peter Tewksbury, Tim Whelan Jr., Irvin Shortess Yeaworth Jr., Bud Yorkin.

K) LES EXILES.

Cyril Raker Endfield, Hugo Fregonese, Bernard Vorhaus.

L) LES EUROPEENS.

Michael Anderson, Peter Glenville, J. Lee Thompson, Alexander Mackendrick, Victor Vicas.

M) LES INSULAIRES.

Art Napoleon.

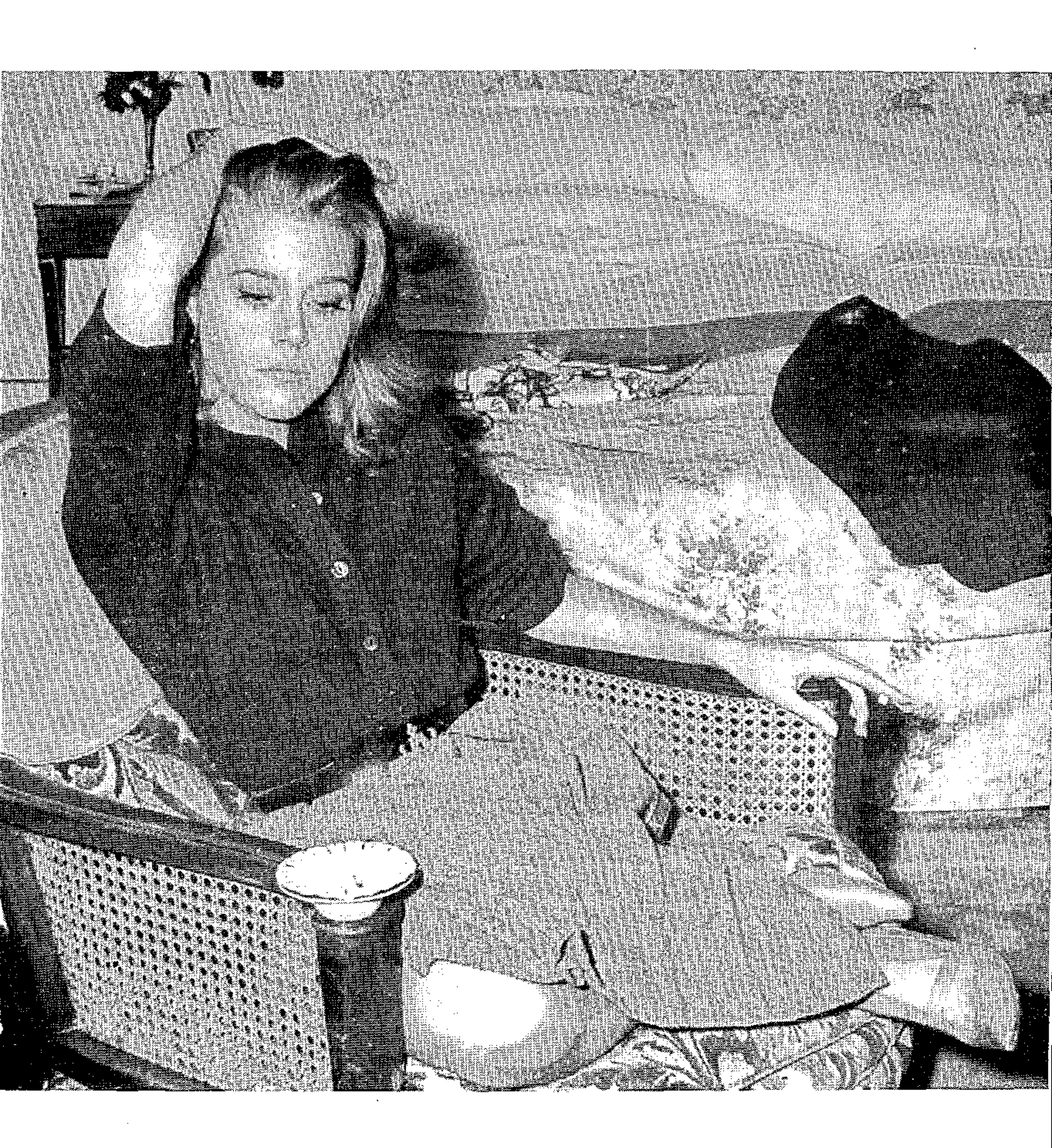
JANE

Nous sommes partis, ironiques et intrigués : ça ne m'était jamais arrivé d'interviewer un comédien, et je crois qu'aucun de nous n'avait la moindre idée de la manière dont ça devait se faire. Et puis, c'est amusant de rencontrer une des plus jolies filles de la terre. Quand nous sommes arrivés à l'hôtel, le jeune acteur américain qui joue David dans David et Lisa *parlait avec véhémence au téléphone, dans le hall. Nous n'avons pas fait attention, et nous avons filé au bar. Puis on nous annonce l'arrivée de Jane Fonda. Et là, comme un coup de matraque, nous la voyons apprendre, et nous apprenons du même coup, la nouvelle de l'attentat contre Kennedy — par le jeune comédien que son ambassade avertissait, en décommandant une réception.*

Nous restons stupides, paralysés. Jane Fonda fond en larmes. Elle file dans sa chambre. Nous ne sommes pas aussi sonnés qu'elle, mais presque. Effarés, nous passons une demi-heure à nous regarder, avec le froid glacial de la terreur dans le dos. On n'en finit pas d'une sorte d'épouvante et de tristesse. Une heure à peu près se passe. Puis Jane Fonda décide de nous recevoir tout de même. Elle est très prise. Et nous sommes en retard pour ce numéro du cinéma américain.

Elle est divine. Elle bouge une merveilleuse crinière. Elle parle sans accent un français délicieux et spécial, avec une volubilité délicieuse et spéciale. On ne parle d'abord que de ça, puis, petit à petit, par paliers, nous en arrivons à ce qui nous occupe : qu'est-ce que pense du cinéma une fille dont la carrière est si fulgurante, le père si célèbre, l'intelligence si déliée, et les apparitions à l'écran si émouvantes, pour des hommes, en tout cas — et spécialement, que pense-t-elle du cinéma américain, celui qu'elle fait et celui qu'elle voit.

On sort le magnétophone. Et là, nous nous couvrons de ridicule : on a oublié le micro. Il faut continuer quand même. Notre amie Barbara Aptekman, qui nous avait accompagnés pour faire la traductrice, se met à prendre des notes, puisqu'il n'y a rien à traduire. Ces notes déchiffrées, complétées par nos mémoires incertaines, donnent ce texte, auquel nous avons laissé le charme du vocabulaire de Jane Fonda.



Elle a relu et corrigé ce texte, quelques jours après, au studio, entre deux plans, avec un sérieux et une application extraordinaires. De temps en temps, comme nous la pressions, elle levait la tête, dressait son stylo, et disait : « Je n'ai pas fini. »

J'adore le sérieux chez les femmes. Qu'est-ce que j'étais content. Allons, il est temps de lui passer la parole. Une chose encore : pour une fille comme ça... mais excusez mon enthousiasme.

☆

PIERRE KAST. — Les CAHIERS DU CINÉMA n'ont jamais interviewé de vedettes. Nous le faisons pour la première fois. Ce qui nous intéresse, d'abord, est de savoir comment on devient Jane Fonda.

JANE FONDA (*elle répond très vite, surprise par la question*). — Aux Etats-Unis, les producteurs cherchent constamment de nouvelles têtes. On est découvert parce qu'on est beau, parce qu'on a un visage intéressant ou bien, comme dans mon cas, parce qu'on a un parent célèbre. Evidemment, ça m'a épargné tous les ennuis que connaissent les acteurs au début de leur carrière, et en particulier tous ceux que mon père a connus, et avec quoi finalement, il a appris son métier. Par exemple, il a dû faire plus de cent petits rôles au théâtre avant d'arriver à percer. Moi, après un an d'études théoriques, je me suis trouvée être vedette dès mon premier film. Après cela, je n'ai pas voulu continuer et je me suis remise à étudier, mais je me suis vite rendu compte qu'étudier sans travailler n'est rien du tout. Maintenant, je suis actrice depuis cinq ans, mais à cause de mes débuts précipités, il me manque toutes les petites expériences qui m'auraient permis d'apprendre des choses en me cachant. J'étais dans une position de vedette sans connaître encore le métier. Au début, tout le monde m'a pris pour une ingénue, *the girl next door*, une fille de famille. J'avais un « type ». Pour surmonter ça, j'ai essayé de faire des rôles contre ce « type » qu'on voulait m'imposer. Des rôles de putains, ou de femmes sophistiquées. C'est pourquoi, d'ailleurs, j'ai pris des bides énormes.

JACQUES DONIOL-VALCROZE. — Comment expliquez-vous votre succès rapide ?

J. F. — Chez un acteur, il y a des choses qui portent. Si l'acteur lui-même ne les sent pas, c'est le producteur, l'agent ou le metteur en scène qui les trouve et qui vous aide à découvrir votre « truc », et ce « truc », on a tendance à le reproduire. On finit par se copier soi-même. C'est le plus grand piège du cinéma américain. Je suis très consciente de cela et c'est pour ça que j'ai décidé de travailler à l'Actor's Studio, et pas parce que ça faisait bien, mais parce que j'en avais réellement besoin. J'ai commencé par travailler un an avec Strasberg, dans son cours privé où nous étions 20 ou 30, avant d'entrer à l'Actor's Studio proprement dit.

J. D.-V. — Quels sont ces « trucs » ?

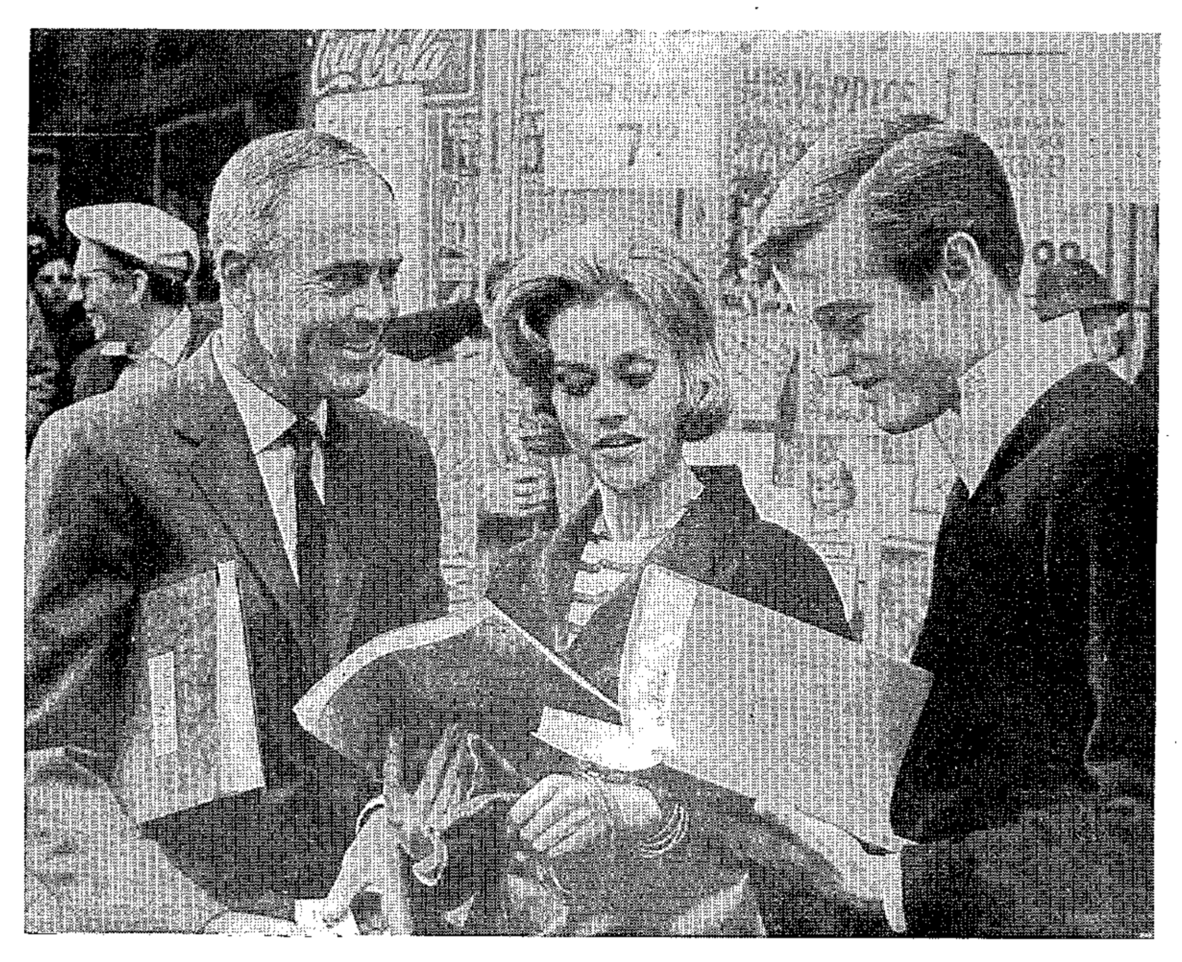
J. F. — Franchement, quand je me vois « dans l'écran », je ne me reconnais pas, et je ne comprends pas. Au cinéma, j'ai tendance à faire ce qui est facile pour moi : jouer sur la sensibilité, l'émotion, jouer à être la victime.

J. D.-V. — Que pensez-vous de *The Chapman Report* ?

J. F. — Je crois que, quand j'ai joué l'émotion, ça marche. Ça ne marche pas quand je dois faire la femme du monde.

P. K. — Avez-vous *voulu* faire *The Chapman Report* ?

J. F. — Oui, c'était tout à fait un choix. D'ailleurs, quand je fais des bides, c'est toujours de ma faute. En lisant le scénario, je le trouvais mauvais, je trouvais mon rôle mauvais, mais je considérais que Cukor était un très grand metteur en scène. Il avait dirigé toutes les actrices célèbres de Hollywood, et je me suis dit : « Il est vieux, il va mourir bientôt, c'est la seule occasion que j'aie de travailler avec lui et d'apprendre quelque chose, même si je n'aime pas le scénario... »



La famille Fonda : Henry, Jane, Peter.

P. K. — Qu'est-ce qui vous fait courir ? (*Stupéfaction.*) ... en somme, puisque ce n'est pas le scénario qui vous décide, qu'est-ce qui vous décide ? Est-ce le metteur en scène ?

J. F. — Ça n'est pas la célébrité du metteur en scène qui me décide puisque j'ai fait trois films avec des metteurs en scène qui faisaient leur premier film, George Roy Hill — son film est mon préféré de tous ceux que j'ai faits — Peter Tewksbury et Robert Stevens. Ce dernier film, *In the Cool of the Day,* était produit par John Houseman, qui est un homme très intelligent, très cultivé et très talentueux, mais peut-être trop cérébral...

P. K. — Attention, vous parlez à des cérébraux !

J. F. — Il y a cérébraux et cérébraux ! Aux Etats-Unis, Houseman monte des pièces de théâtre et là, il fait un travail formidable. Les pièces, il ne les monte absolument pas pour la gloire ou pour l'argent, mais uniquement pour son plaisir personnel, et c'est extraordinaire. Il adore son métier de producteur de films. Il est passionné de cinéma mais il veut y mettre des choses que personne ne comprend, et qui n'ont de sens que



pour lui. Mais il est difficile de lui reprocher ses défauts : il aime tellement son métier, et c'est un homme de passion. Quant à Bob Stevens, c'est un formidable « craftsman ». Il connaît tout de la technique du cinéma...

J. D.-V. — Est-ce que vous êtes « free-lance » ?

J. F. (*elle lève les yeux au ciel et dit : « Ah! Ah! »*). — J'avais un contrat de cinq ans avec Logan et, après mon premier film, j'ai fait une pièce, « There Was a Little Girl ». Ce fut un succès personnel, mais la pièce n'a pas marché très longtemps. Logan est quelqu'un de très complexe. Il y a des jours, quand il arrive au théâtre, on ne le remarque même pas, mais d'autres fois, on a l'impression qu'il est plus grand que les montagnes. Je suis restée ensuite trois ans sans rien faire avec lui. Un jour, mon agent m'a dit que Logan m'avait « vendue » à Ray Stark ...vendue comme un animal! Ça m'a beaucoup étonnée, même estomaquée, parce que je connais Logan depuis mon enfance. Alors, je suis allée le trouver et je lui ai dit que je voulais me racheter moi-même. « O. K., mais alors, au même prix », a dit Logan. J'ai mis trois ans pour me racheter...

BERTRAND TAVERNIER. — Comment avez-vous commencé ?

J. F. — Quand j'ai fait mon premier film, Hollywood m'a fait peur. Il y avait des filles splendides partout, dans tous les coins, et je les trouvais bien mieux que moi. Je ne comprenais pas pourquoi, moi, j'étais en train de faire ce film et pourquoi, elles, elles ne travaillaient pas. Et puis, la caméra me faisait une peur bleue. J'étais perdue et malade. Alors, je n'ai plus voulu faire de films, et je suis allée à New York, où j'ai fait deux pièces pour Broadway. Mes agents n'étaient pas contents du tout. Enfin, on m'a donné un scénario. Il était mauvais. Mais il y avait un rôle de putain, qui n'était même pas le rôle principal, et je voulais le faire, car je savais que je pouvais le jouer. J'ai dit à un copain de venir avec moi pour m'aider. C'était mon meilleur copain et il m'avait déjà beaucoup aidée à jouer au théâtre. Grâce à lui, j'ai pu retourner à Hollywood et me débrouiller. Et ce film, *Walk On the Wild Side,* m'a lancée.

B. T. — A quelle époque se situe le documentaire de Leacock dont le titre est *Jane* ? Je crois que vous ne l'aimez pas?

J. F. — Le film a été fait il y a un an. Le copain en question, Andreas Voutsinas, était le metteur en scène de la pièce dont ce film raconte l'histoire. La pièce a été un bide terrible. Il y a eu deux représentations. J'avais accepté de faire ce film avec Leacock parce qu'il m'avait montré ce qu'il faisait, un film sur une jeune pianiste, Susan Star, qui est formidable. *Jane* fut une expérience de cauchemar, parce qu'on me filmait en train de répéter et en train de jouer, et il y avait des moments où je n'arrivais pas à savoir quand je jouais et quand je ne jouais pas. Il y avait la caméra tout le temps, du début à la fin, c'était très bizarre. C'est seulement quand j'ai vu le film, bien après, que j'ai compris ce que je n'avais pas compris pendant l'expérience. Le film était plus vrai que l'expérience elle-même. D'ailleurs, j'en étais malade, parce que je ne crois pas qu'on puisse faire un film « vrai ». Leacock et ses gens sont très intelligents, mais je ne comprends pas comment ils peuvent dire qu'ils reproduisent la vérité, étant donné qu'ils choisissent une heure sur 40, et que, de toute façon, après, il faut couper... Et pourtant, ils ont quand même attrapé quelque chose de vrai. Mes rapports avec la pièce étaient faux et ambigus. Alors, somme toute, dans un sens, ce film était une chose fausse sur une chose fausse, et c'est ça qui était vrai... J'ai appris beaucoup de choses comme actrice dans ce film. En le voyant après, j'ai vu que la meilleure façon de faire passer quelque chose, c'était de ne rien faire.

B. T. — Est-ce que la scène de la lecture de la critique est vraie?

J. F. — Walter Kear avait écrit une critique de la pièce qui m'a fait rire de nervosité, parce que je l'estime beaucoup. On m'a apporté la critique et je l'ai lue devant la caméra.

B. T. — Rien n'était répété?

J. F. — Non, sinon ce serait devenu du cinéma commercial. Cette scène de la critique, c'était un curieux moment. J'étais « transfixée », et il y a un moment où j'ai, consciemment, décidé de ne pas penser à la caméra. Et d'ailleurs, cela prouve bien que le cinéma-vérité n'existe pas.

B. T. — Cela devenait de la psychanalyse?

J. F. (*elle se met à rire, hésite beaucoup avant de répondre, et dit :*) — A ce moment-là, je consultais un psychanalyste. Il m'a dit que j'étais folle de faire ce film. Ce film a rendu plus difficile pour moi le problème du vrai et du faux. Pourquoi j'ai consenti à faire ce film, ça, c'est du domaine de la psychanalyse. Mais pas l'expérience elle-même.

J. D.-V. — En ce moment, aux CAHIERS, on prépare un numéro « Situation du cinéma américain en 63-64 ». Or, vous, Jane Fonda, vous êtes, à juste titre, l'une des actrices américaines les plus cotées et, chose curieuse, vous tournez actuellement en France. Est-ce que cela a un rapport avec la situation actuelle du cinéma américain?

J. F. — Moi, pour l'instant, je ne veux pas rentrer aux Etats-Unis. Le cinéma européen a une influence énorme aux Etats-Unis. Par exemple, depuis trois ans, je ne vois que des films européens. Je trouve qu'ils sont plus vrais et puis, aussi, il y a un rapport entre l'acteur et le metteur en scène qu'on sent dans ce genre de films. On sent qu'il y a quelque chose de spécial qui se passe entre eux et ça, c'est très important et ça me plaît beaucoup.

Et puis, les Studios, c'est ma bête noire. Aux Etats-Unis, il faut que, tout de suite, les films fassent de l'argent, il faut tout de suite que l'argent qu'on a mis dans les films rapporte le plus vite possible, à cause des investissements énormes, et je crois qu'on ne peut pas faire de films comme ça, naturellement. Je suis sûre qu'ici, c'est sûrement un peu pareil, mais moi, ce film que je suis en train de tourner, je le fais pour entrer dans le cinéma européen et, ce qui est drôle, c'est que Clément et Delon le font pour entrer dans le cinéma américain. (*Rire général.*) Tous les deux ne comprennent absolument pas pourquoi je fais ça, et moi, je ne les comprends pas non plus.

B. T. — Ce penchant que vous avez pour le cinéma européen, est-ce que cela n'est pas parce qu'on aime toujours ce qui est étranger?

J. F. — Oui, je crois un peu, parce qu'on aime toujours ce qu'on n'a pas.

B. T. — Il y a tout de même des films « originaux » aux Etats-Unis, *Shadows*, par exemple.

J. F. — Moi, je n'aime pas du tout *Shadows*, qui est prétentieux et mal fait. Et Cassavetes, après avoir tourné ce premier film en amateur, dès qu'il a eu un peu de succès, s'est mis à prendre de grandes vedettes, Judy Garland, Burt Lancaster... Mais il y a des jeunes metteurs en scène que j'aime beaucoup. Par exemple, Arthur Penn. J'aimais même son premier film, *Le Gaucher*. Sidney Lumet aussi... *12 Hommes en colère*, c'était rudement bien. Je trouve que les jeunes metteurs en scène souffrent beaucoup des grands studios, mais il me semble qu'à Hollywood, il y a deux hommes qui peuvent faire ce qu'ils veulent : Kazan et George Stevens. Ils sont les seuls dont je sois sûre qu'ils montent eux-mêmes leurs films. A mon avis, je ne crois pas qu'on puisse faire un film quand on n'a pas une liberté totale.

P. K. — En somme, vous ne retournez pas aux Etats-Unis à cause des grands studios?

J. F. — Je ne suis pas assez forte, ni assez connue pour dire ça. Même quand je suis en train de les critiquer, je suis reconnaissante aux grands studios de Hollywood pour la chance qu'ils m'ont donnée. Mais je veux dire encore que j'aime beaucoup les films européens.

B. T. — Donnez-nous des titres?

J. F. — *Cendre et diamants, Le Huitième jour de la semaine*, et beaucoup de ce qui se fait en Pologne, en Italie et en France, parce qu'ici, les gens font des films parce qu'ils *doivent* les faire. Ce sont des films qui sont plus personnels et plus vrais, et je trouve que c'est une grande chance pour moi de travailler ici, et une grande chance que Clément m'ait cherchée et m'ait trouvée, parce que j'ai très envie de continuer et de travailler ici.

P. K. — C'est trop beau, ce que vous dites.

J. F. (*elle rit et continue*). — Truffaut, c'est le plus merveilleux. Il deviendra le plus grand metteur en scène du monde, et dans ses films, il n'y a pas de vedettes.

Cri général. — Et Jeanne Moreau?

J. F. — Oui, mais elle a fait ce qu'il a voulu. Quand il prend une vedette, c'est qu'elle *va*, et on a l'impression que dès qu'il tourne avec une vedette, elle n'est plus employée comme une vedette. A New York, je fais partie du « Truffaut's Club ». On se réunit avec quelques amis, dont Richard Avedon, et chaque fois qu'on peut, on essaye de voir et de revoir un film de Truffaut. Je voudrais pouvoir travailler avec Truffaut et je voudrais bien avoir un scénario où je pourrais aider M. Truffaut.

P. K. — Truffaut sait-il que vous voulez tourner avec lui?

J. F. — Je glisse un petit mot d'amour pour lui dans chaque interview ! J'essaye de le voir partout et probablement, quand je serai devant lui, je ne pourrai même pas parler. Je ne suis pas sûre de pouvoir travailler avec lui, car j'ai un « ego » très fort, mais je voudrais pouvoir essayer de travailler avec lui.

J. D.-V. — Lui aussi, il a un peu peur des acteurs...

J. F. — Il a peur des actrices? c'est personnel ou professionnel?

P. K. — Il a peur des relations conventionnelles.

J. F. — Cela me rassure, il n'y a pas de relations conventionnelles.

B. T. — Est-ce que cet amour pour le film européen ne correspond pas à un snobisme qui, par contrecoup, vous fait mépriser ce qu'il y a de plus typiquement américain dans le cinéma américain?

J. F. (*elle rit, hésite*). — Oui, sans doute. Quand je suis arrivée en France, je me suis aperçue qu'il y avait des metteurs en scène dont on ne connaissait même pas le nom aux Etats-Unis, et qui étaient très célèbres et très étudiés ici. Et en effet, depuis que je suis à Paris, j'ai vu, par exemple, des westerns que je n'aurais jamais été voir à New York et qui m'ont parus ici très bons. Je les ai goûtés énormément : surtout depuis que je suis ici.

B. T. — Que pensez-vous de... par exemple, Preminger?

J. F. — Pour le moment, je ne peux pas travailler avec lui. Je crois qu'il a fait de grands films, mais je connais des acteurs qui ont été complètement « bloqués » à cause

de lui : il les écrase complètement et les réduit en miettes afin d'en tirer ce qu'il croit être le maximum. Un acteur, c'est composé d'un peu de peau, et de quelque chose qu'il a dans le ventre, et si on détruit certains mécanismes, il n'en reste plus rien. Et moi, je ne voulais pas être « bloquée » à cause de lui. Mon père, par contre, a été enchanté de travailler avec Preminger et l'adore. Et Lee Remick était formidable dans *Anatomy of a Murder*, car il obtient souvent des résultats formidables.

B. T. — Et Stevens ?

J. F. — Stevens, quand il tourne, veut les gens en bois, mais à l'écran, on s'aperçoit que c'est autre chose, de très beau.

P. K. — Et Kazan ?

J. F. — Kazan, je n'ai jamais travaillé avec lui, mais je suis sûre que c'est encore autre chose. Il fait l'amour avec ses acteurs, il les aime, il est aux petits soins, fait tout pour eux. Il leur dit : « J'ai les acteurs les plus merveilleux du monde. » Il est incroyablement attentif, il vous fait sortir tout ce que vous avez, et le résultat est formidable.

J. D.-V. — Et Welles, qu'en pensez-vous ?

J. F. — C'est le dernier homme de la Renaissance. Dans un sens, il n'est pas américain... Si, quand même.

J. D.-V. — Si on revenait sur le film de Cukor, car beaucoup d'entre nous aiment beaucoup ce film, et vous, non ?...



Jane Fonda et Rod Taylor dans *Sunday in New York* (Peter Tewksbury).



J. F. — Au début, je me suis dit : « Tiens, il va peut-être arriver à faire un bon film avec cette histoire faible. » C'est le producteur qui a monté le film, comme d'habitude à Hollywood. Il a coupé, il a placé les scènes de Glynis Jones d'une telle façon qu'à côté d'elle, nous devenions ridicules, parce qu'elle blague et que nous sommes sérieuses.

B. T. — Mais c'est la faute de Cukor, qui a accepté de tourner ce *scénario* et de travailler avec ce producteur.

J. F. — Il a toujours accepté de faire des choses qu'il n'aurait jamais eu le droit de faire parce qu'il a trop de talent, et qu'il a les moyens de faire tous les films qu'il voudrait, s'il le voulait.

B. T. — Il y a dans tous vos films un élément violent et sexuel...

J. F. — Ce n'est pas ma faute...

P. K. — Qu'est-ce que vous pensez des rapports entre celui qui fait un film et celui qui le joue ?

J. F. — La vérité est une chose, ce que je crois, une autre. Même un metteur en scène qui a une façon de travailler que je ne trouve pas sympathique, mais qui obtient d'extraordinaires résultats, eh bien ! il a le droit de faire comme il veut... Naturellement, pour ma part, je préfère travailler en étant le complice du metteur en scène. Ou *croire* que je suis le complice. C'est ce qui est le plus vrai la plupart du temps. Et avec ça, on revient à la question au sujet de mon « ego ». Je préfère avoir le sentiment que je suis nécessaire.

(Propos transcrits par Pierre Kast.)

Jacques Goimard

A demain l'Amérique

J'ai découvert le cinéma américain en décembre 1955. Ce qui s'est produit, ce n'est pas une prise de position pleine et entière, bien entendu ; ce n'est pas l'exploration instantanée du continent hollywoodien. Simplement, je me suis embarqué pour ces terres nouvelles, à la suite du numéro spécial des CAHIERS DU CINÉMA, qui nous proposait, pour la première fois, de « redécouvrir l'Amérique ».

D'autres n'ont pas eu besoin de s'encorder : ils ont découvert le cinéma américain avant qu'on se décide à en parler congrûment. Il y eut la génération de 1945, celle du film noir ; plus loin encore, la génération de 1935, celle de la comédie américaine, la plus ancienne peut-être à avoir ressenti massivement le *choc spécifique*. Car il y a un choc spécifique, et j'ai de fortes raisons de présumer que la découverte a été la même pour tous.

Cela dit, la lecture des critiques et la fréquentation des cinéphiles m'ont énormément appris depuis 1955 ; je n'ai pas le sentiment qu'ils aient fait beaucoup pour me rapprocher de Hollywood. Un océan nous reste à franchir si nous voulons réellement comprendre ce que nous aimons.

A l'origine du malentendu, il y a surtout notre grande ignorance de l'Amérique — mais nous pourrions la combler, si nous le voulions ; ce qu'il faut expliquer d'abord, c'est pourquoi nous n'y tenons pas.

Je ne crois pas trahir le sentiment très général des amateurs si je dis qu'ils ont rompu avec quelque chose en se convertissant au cinéma américain. Est-ce une nouvelle étape sur la voie de l'américanisation ? Pas directement : ce n'est pas l'Amérique elle-même, mais le mythe (ou les mythes) de l'Amérique que nous cherchons sur les écrans ; ce n'est pas elle qui nous absorbe tout vifs, mais nous qui la consommons, réduite à l'état d'objet cinématographique. Sans doute finirons-nous par nous convertir plus ou moins à l'*american way of life,* nous en avons déjà pris le chemin ; en attendant, il n'est guère douteux que nous ne courions nous réfugier dans les salles obscures pour échapper à ce que nous ne supportons plus dans le *french way of life* à l'agonie. Nous ne cherchons pas l'Amérique en l'Amérique, nous y cherchons une image de nous-mêmes, et un instrument de notre révolte.

Le cérébralisme a ses avantages, comme ses inconvénients. Les premiers sont connus ; arrêtons-nous sur les autres. Dans les discussions, l'adversaire acquiert toujours plus de réalité que l'objet de la discussion : chacun se taille une position aussi personnelle que possible, plutôt que de chercher à démêler le vrai du faux. Ce processus a déjà transformé maint cinéaste américain en balle de ping-pong, condamné à rebondir entre nos raquettes. Et que dire des groupes sociaux, lieux de perdition du bon sens des individus ? Les conflits de tendances y trouvent leur terrain idéal — toute équipe condamnée, par le fait qu'elle existe, à verser tôt ou tard dans l'autojustification, et la polémique.

Cette situation, pratiquement inévitable, a fait quelque tort à la cause du cinéma américain. Choisissons le cas le plus ancien (exemplaire de tous les autres), je veux dire la petite guerre qui opposa les CAHIERS à «Positif» : les pires moments de cette guerre froide ont coïncidé avec le moment où l'orthodoxie était le plus strictement définie dans chacun des deux camps. Ce n'est pas par hasard. On pouvait lire des articles débordants de sympathie et de pénétration sur Hitchcock dans les CAHIERS, ou sur Huston dans « Positif » ; mais aussi et c'est le revers de la médaille, des éreintements sommaires d'Hitchcock dans « Positif » et d'Huston dans les CAHIERS... Beaucoup d'énergie fut ainsi absorbée par une controverse qui a largement contribué à définir les doctrines de l'une et l'autre équipe, mais fort peu à créer l'ambiance de sang-froid d'où pouvait naître une approche plus lucide du cinéma américain.



A. H.

Tout compte fait, le principe de la « chasse gardée » (dont on s'est plus rapproché depuis) aurait été sans doute un moindre mal : en limitant sa compétence à ce qu'on aime et comprend, on renonce assurément à une vision totalisante ; on évite en revanche de forcer la dose, petit travers qui peut souvent rendre les choses plus claires, et beaucoup plus souvent fausses.

La solution serait donc élégante, si elle n'attirait l'attention sur un vice plus secret, qui ne connaît peut-être pas d'antidote : la haine sans doute est rarement clairvoyante, mais l'amour non plus ne l'est pas toujours. S'il est généralement facile de montrer que les *modernes Zoïles voient les choses par le petit bout de la lorgnette*, il est moins aisé de percevoir en quoi un thuriféraire se trompe. Problème central, en même temps que l'intervention la plus insidieuse d'un esprit français dans une réalité étrangère. Il est certain par exemple qu'il y a un cinéma américain de droite, et un de gauche. S'ensuit-il que les critiques français de droite et de gauche reconnaissent automatiquement les leurs ? Un tel discernement est le plus souvent atteint *en gros*, mais pratiquement jamais *en finesse*, parce que les deux notions ne se recouvrent pas d'un pays à l'autre. La plupart des critiques français manquent d'outillage pour apprécier ces finesses ; de là leurs déceptions fréquentes — reflets d'un choix à la limite du contresens.

J. H.



Les affinités politiques, et plus généralement les affinités philosophiques ou naturelles, ne sont pas seules en cause. Au-delà du *background* des cinéphiles français, des partis pris divers, plus ou moins liés au milieu, faussent aussi les perspectives. Le plus remarquable exemple en est ce qu'il est convenu d'appeler la « politique des auteurs ». Je n'aime pas ce terme : les innombrables passes d'armes engagées autour de lui ont assis la conviction que cette politique était une spécialité des CAHIERS, alors que je ne connais pas un seul amateur, y compris des plus « anti-Cahiers », qui ne se livre quotidiennement à ce genre de spéculation. Il n'est pas question de nier l'existence d'*auteurs* dans le domaine cinématographique ; à ce niveau, la controverse est close à mes yeux : je veux simplement souligner quelques inconvénients qui apparaissent au moment des *applications*.

« Crois-tu qu'un tel soit un grand homme ? — Non, c'est un pauvre type, ou un petit maître » : voilà le genre de conversations qu'on entend tous les jours dans les ciné-clubs et les cinémathèques. J'admets bien qu'on se pose ces questions de temps en temps ; ce qui m'affecte, c'est de voir tant d'amateurs bien intentionnés se les poser à jet continu. Il y a là une déperdition de pensée gigantesque par rapport au jugement motivé. Ce goût des jugements ultra-synthétiques recouvre, en dernière analyse, chez ses tenants, une prépondérance absolue du point de vue du consommateur : pour la plupart, le dernier mot de la

critique est de prendre acte d'un enthousiasme esthétique ; que l'on parle ou non de beauté (les choix sémantiques n'étant pas sans rapport avec les besoins de la controverse), c'est bien là qu'est le fond du problème. On peut soutenir assurément que le metteur en scène a aussi le point de vue du spectateur ; mais il y a beaucoup d'autres choses dans un film, problèmes de fabrication, dialogue d'un homme avec un moyen d'expression, vie qui déborde de toutes parts. Les jugements les plus légitimes manquent de justification, faute d'avoir été cherchées là où elles sont ; il n'est que de comparer l'ahurissante diversité des opinions exprimées sur presque tous les films, pour voir que la critique française manque de substrat critériologique. On se prive de bien des choses en prenant l'œuvre d'art pour un absolu.

Mais que dire du spectateur qui irait passer deux heures au cinéma pour déchiffrer des symboles, et sortirait tout heureux, son alphabet sous le bras ? Il a oublié, bien sûr, la moitié du chemin, et ne se doute pas des plaisirs dont il se prive. Cette erreur d'aiguillage n'est pas toujours imputable aux critiques.

A travers ce survol un peu schématique, on aura remarqué, j'espère, une série de liaisons sous-jacentes entre la personnalité des cinéphiles et leurs théories. Beaucoup d'entre eux sont trop jeunes (ou trop absorbés par une existence surtout cérébrale) pour découvrir les clefs qui leur manquent dans la diversité de l'expérience vécue. La plupart sont avant tout spectateurs, et n'ont ni le goût, ni, sans doute, les moyens de dépasser le jugement de valeur (« c'est beau »), arme absolue de la critique cinématographique.

Presque tous sont des intellectuels et n'apprécient vraiment que les films à clefs — que ce soit pour y chercher la libération de l'individu, la conversion à une vérité supérieure, ou l'approche directe d'une *réalité dilatée*. Combien ont eu l'idée de considérer les films américains comme des clefs pour l'Amérique, sans plus ? Un tel point de vue ne supprimerait en rien l'analyse esthétique ou morale, mais conduirait à chercher ce que sont les films américains, et à chercher, *ensuite seulement*, à la lumière d'une bonne définition, en quoi ils sont beaux. Le cinéma américain est incomparablement séduisant et accueillant ; mais trop de ses thuriféraires sont comme des princes entrés par quiproquo au château de la Belle au Bois Dormant et qui, tout à leur joie d'être en ce lieu d'exception, en oublient d'éveiller la princesse endormie.

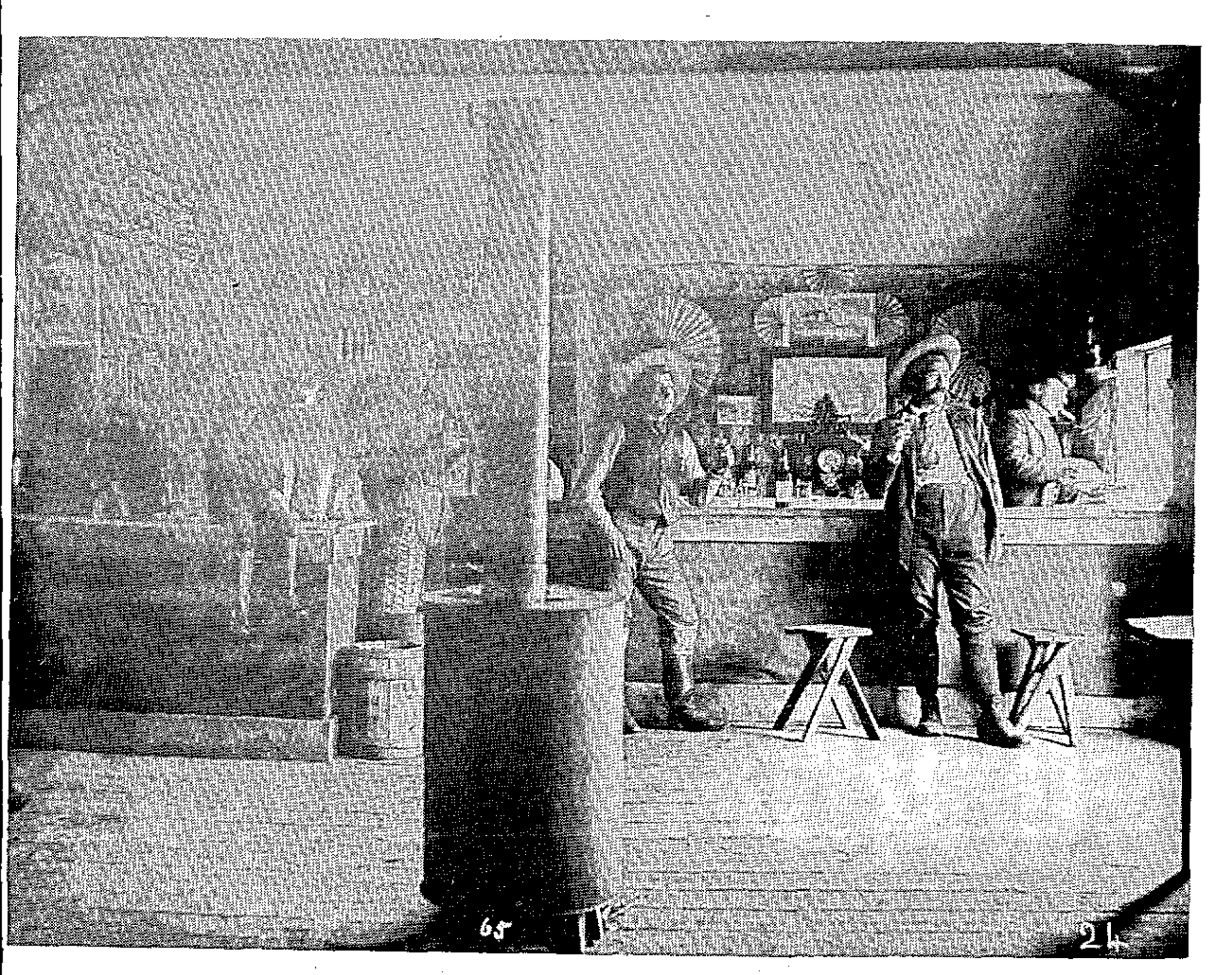
☆

Sur le chemin de l'Amérique, bien des pièges s'ouvrent sous les pas du cinéphile imprudent. Pour les éviter, il existe une arme magique : l'information. Une compétence acquise à coups de veillées studieuses ne vaut certes pas l'expérience directe de la réalité d'outre-Atlantique ; elle n'en est pas moins préférable à l'ignorance toute nue.

Ce n'est pas moi qui accuserai les cinéphiles de ne pas faire d'efforts pour appréhender l'objet de leur passion. Lequel ne conserve précieusement dans ses tiroirs une quantité incroyable de fiches, de photos, de revues, de coupures de presse ? Les trésors ainsi accumulés me paraissent pourtant présenter un défaut grave : dans la plupart des cas, ils ne concernent que le cinéma. Si l'on admet que le cinéma américain, d'une manière ou d'une autre, est en prise sur la réalité américaine, il est clair que nous n'avons affaire ici qu'à une documentation de seconde main. Dans ces conditions, l'analyse thématique devient extrêmement périlleuse : si le film concerné envisage les réalités américaines au second ou au troisième degré, s'il critique implicitement un usage bien connu là-bas, si au contraire il fait l'éloge d'un type d'homme à peu près disparu sans que nous en sachions rien, nous serons acculés aux plus lourds contresens. La meilleure volonté du monde n'y pourra rien, et le film restera notre seule planche de salut, s'il n'est pas trop elliptique (on sait que malheureusement l'ellipse est la figure de style favorite du cinéma américain).

Beaucoup cherchent à dépasser ce stade : le jazz, le thriller, la science-fiction, les bandes dessinées, « Playboy » ou « Mad » font leur entrée dans notre vie culturelle. Las ! il s'agit encore de phénomènes culturels, donc de deuxième main : nous n'y trouvons que la réponse à des questions occultes. Par ailleurs, ces différents genres sont des phénomènes typiquement XXe siècle, où se reflètent avant tout les réalités contemporaines. Nombre d'amateurs ne connaissent le passé des Etats-Unis que par la littérature et... le cinéma. Or, nos malentendus et nos quiproquos avec l'Amérique s'expliquent tous par le passé américain, beaucoup plus que par le présent (surtout caractérisé par des phénomènes de convergence et de rapprochement avec d'autres pays, voire par des phénomènes de rupture avec ce passé qui font que, peut-être, il sera beaucoup moins nécessaire de le connaître dans cinquante ans ; mais ce n'est pas encore fait). En somme, ce qui manque le plus aux amateurs de cinéma américain, c'est une expérience d'historiens et de sociologues.

Le défaut le plus répandu consiste à voir la civilisation américaine comme un tout, par opposition à la culture française. Rien n'est plus faux. Plusieurs traditions culturelles se sont longtemps disputées l'Amérique, et si l'une d'elles, celle de l'Ouest, a fini par triompher et par imposer son style à l'ensemble du pays, il ne faut pas oublier ses rivales malheureuses, qui ont fortement marqué de leur empreinte la société américaine : le Sud des plantations et la Nouvelle-Angleterre des manufactures et des grands voiliers, entre autres, sont plus que des voies de garage sur le chemin de l'unité. Le cinéma ne les utilise pas seulement comme prétextes à des tableaux exotiques, mais aussi comme des emblèmes, représentatifs de problèmes qui concernent tous les Américains. Depuis la grande crise de 1929, le Sud est à la mode : les romans de Faulkner et de Caldwell, puis les films de Ford ou de Kazan, y décrivent un pourrissement qui a failli, dans la tourmente, menacer l'ensemble de l'Amérique, et qui, un jour, peut-être... La Nouvelle-Angleterre, en ce sens, est presque morte sans laisser de traces : l'invasion des immigrants irlandais, allemands ou italiens a renouvelé entièrement, vers la fin du XIXe siècle, la population d'une ville comme Boston. La société chantée par Melville s'est désagrégée sous les yeux d'Henry James, ne laissant subsister par la suite que des isolés comme Lovecraft. Au moins l'existence de cette tradition rend-elle compte d'une certaine vocation pour le fantastique et le transcendantalisme (c'est à elle que se sont référés Huston dans *Moby Dick* et Corman dans *La Chute de la Maison*



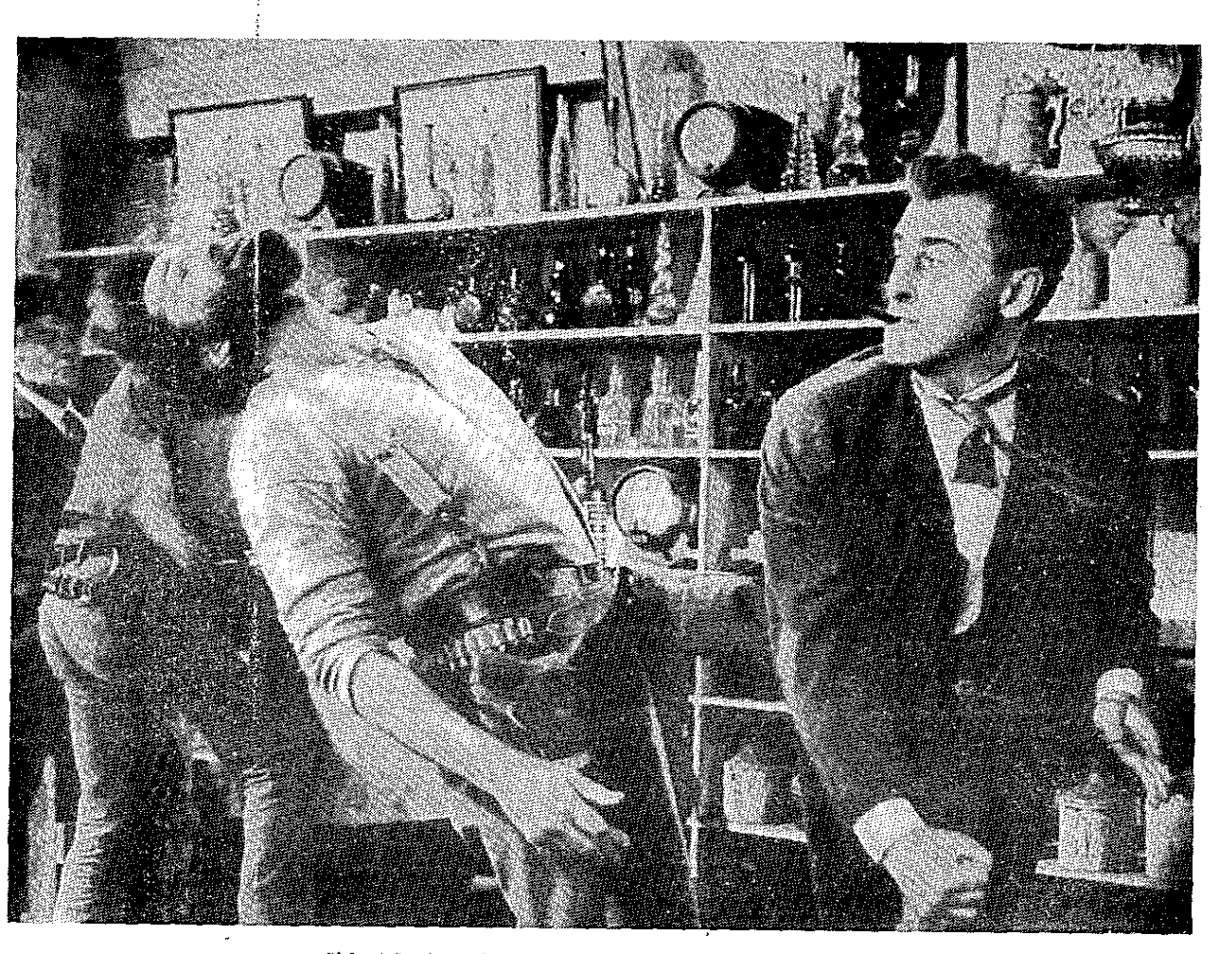
Contrairement aux résonances du mythe, ce n'est pas un saloon mais un décor ; pas l'Ouest mais l'Alaska, pas un « document » mais un film d'époque, et pas 1880 mais 1920. Voyez de plus près.

Usher), en même temps que son caractère moribond nous permet d'apprécier la relative insignifiance du contenu satirique dans des films comme *Philadelphia Story* ou *Donovan's Reef*.

Pour nous en tenir à la tradition triomphante, celle de l'Ouest, il est clair que précisément son triomphe explique la prépondérance cinématographique du western : c'est dans les exploits des trappeurs et des cow-boys, non dans la course à la baleine ou les migrations des troupeaux d'esclaves, que les Américains *aujourd'hui reconnaissent* leurs enfances. La critique française n'a passé que trop de temps à identifier les procédés de l'épopée et à y chercher l'écho de lointaines quêtes du Graal : les habitants de l'Ouest actuel ont tous entendu raconter par leurs grands-parents les histoires du bon vieux temps ; les traditions, et même le genre de vie, sont restés pratiquement *intacts*. Sans aller jusqu'à parler de réalisme, il convient d'y regarder à deux fois avant de se lancer dans la description des processus de stylisation et d'abstraction ; à tout le moins supposent-ils une grande prudence initiale, comme le montre la prolifération des historiens de l'Ouest (Borden Chase, Alan LeMay, etc.) parmi les scénaristes de westerns. Imagine-t-on un western où une vache serait marquée au mépris des règles de l'art ? Pour les Américains, ce serait un film comique, et nous n'en saurions rien. De là il ressort que le livre de base sur le western n'est pas le Fenin-Everson, mais le grand livre de Turner sur l'histoire de la Frontière, récemment traduit en français. Combien de cinéphiles l'ont dans leur bibliothèque ?

Parmi les réalités de l'Ouest dont nous n'avons qu'une conscience imparfaite et subliminatoire, il faudrait citer au tout premier plan, une fois de plus, la diversité des traditions culturelles. Nous savons nous étonner lorsqu'on nous montre une tribu de Basques traversant le continent américain ; mais comprenons-nous clairement que le metteur en scène, ici, a voulu travailler dans le bizarre, et non ressusciter un épisode méconnu du passé américain ? On pourrait citer mainte collectivité d'origine européenne ayant fait le voyage du Far West ; pourtant, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, la plupart des immigrants restent sur la côte Est, et 99 pionniers sur 100 sont des Américains d'origine, parce que seuls les Américains ont alors l'entraînement physique et moral qui permet d'affronter des conditions de vie aussi dures. La diversité n'est donc pas celle des origines, mais celle des situations : quoi de commun entre le fermier de l'Ouest classique et le pionnier qui franchissait les Appalaches à la fin du XVIII[e] siècle et défrichait des clairières sans voir une seule pièce de monnaie de toute sa vie ? Dans la période classique par excellence, celle dont tous les Américains *aujourd'hui* adultes ont entendu parler par leurs parents (c'est-à-dire la période 1865-1880), qu'y a-t-il de commun entre l'expérience des cow-boys, celle des fermiers, celle des chercheurs d'or, celle des soldats, celle des constructeurs de chemins de fer, celle des bâtisseurs de villes ? Comprenons-nous à quel point sont importants des films comme *La Rivière rouge* ou *Les Implacables*, évoquant la vie du premier homme qui eut l'idée de faire estiver ses troupeaux au Montana et de les remmener au Texas pour l'hivernage, ce qui assura d'un seul coup la colonisation de la prairie par les éleveurs et la prospérité des grands marchés aux bestiaux comme Abilene ou Dodge City, en attendant que suivent les fermiers qui venaient de bénéficier de l'invention du fil de fer barbelé ? Comprenons-nous en revanche ce qu'ont de particulier des films comme *La Poursuite dura sept jours* ou *La Vallée de la poudre*, qui décrivent des expériences parfaitement hétérodoxes pour l'Ouest, celle du fantassin ou celle de l'éleveur de moutons ? Le western nous raconte tout cela et bien d'autres choses encore ; il déroule devant nous un manuel d'histoire aussi haut en couleurs que riche d'enseignements, parce que ses auteurs ne cessent de se référer à un passé national encore très actuel pour tous les Américains.

C'est peut-être ici que le malentendu est le plus flagrant ; j'ai vu cent films caractérisés par un respect scrupuleux de la vérité historique, tandis qu'autour de moi on ne parlait que de nécessités de scénario et de lutte des bons et des méchants. Le contresens culmine avec la violence, dans laquelle nous nous plaisons à voir un procédé dramatique un peu sommaire, quand ce n'est pas la violence morale d'une jeune génération de révoltés. Jusques à quand nos âmes de sédentaires refuseront-elles de comprendre que la violence *physique* est une tradition américaine immémoriale, parce que les communautés de l'Ouest se sont développées dans un tel climat d'insécurité et dans une telle absence de la loi que la brutalité restait à peu près *la seule garantie* de survie ? L'assassinat du président Kennedy devrait pourtant nous ouvrir les yeux sur la réalité de certaines mœurs. Mais nous préférons parler de Créon et d'Antigone, ou d'Oreste et de Thésée ; nous aimons mieux les symboles que les vérités matérielles. (Il est vrai que l'instauration des Lois chez les Grecs fut un tournant historique *non moins important*, et qu'Eschyle ou Sophocle, comme leurs confrères d'Hollywood, gagnent à être lus de temps en temps avec des yeux d'historiens).



Richard Brooks : *The Last Hunt* (Fred Graham, Stewart Granger).

Le western renvoie donc à une réalité effective, tout comme d'ailleurs le film d'aventures, où nous avons trop tendance à ne voir qu'évasion désincarnée : qui soulignera jamais l'importance du cacao dans *Quand la marabunta gronde*, ou du coprah dans *Le Roi des îles* ? Pour presque tous les genres, on pourrait faire une démonstration du même type : c'est d'ailleurs ce qui explique que les genres soient vivants à Hollywood, et qu'ils suscitent l'inspiration plus que partout ailleurs.

Certaines exégèses ont trop tendance à faire croire que les auteurs *se sont servis* des genres ; mais les genres n'étaient pas des jouets dont ils pussent faire ce qu'ils voulaient, et c'est ce qui, dans une large mesure, a fait naître en eux l'émulation et les a conduit à faire des films si extraordinairement vivants.

Car les hommes non plus ne sont pas désincarnés. Une des plus lourdes carences de la critique française a été de ne pas pratiquer une analyse sociale du cinéma américain. Personnellement, je n'en sais guère plus que ce que m'apprenaient les notices biographiques des metteurs en scène dans le premier numéro spécial. L'information est à peu près limitée à la date de naissance, l'origine géographique et les métiers pratiqués avant de devenir réalisateur. La profession des parents et le milieu social auquel ils appartenaient nous sont presque toujours inconnus. Rien n'est plus rare dans la critique cinématographique que des précisions comme celles qui nous sont données dans le dernier numéro de « Présence du Cinéma », où l'on nous raconte l'enfance de Mankiewicz, cadet d'une famille d'intellectuels juifs polonais qui venait d'émigrer pour échapper aux pogroms. Voici que ce dit le réalisateur sur lui-même : « J'étais de très loin le plus jeune (...) et tous les gens me paraissaient immenses et brutaux. Nous nous déplacions sans cesse. Toujours de nouveaux voisins, de nouvelles bandes d'enfants, toujours s'acclimater. Je devins très habile à prendre la teinte de ce qui m'entourait sans être absorbé, à participer à tout sans faire partie de rien.



Leo McCarey : *Rally 'Round the Flag, Boys!* (Joanne Woodward, Joan Collins).

J'avais conscience de ce qui m'entourait comme un animal a conscience de la forêt dans laquelle il est. Je n'avais pas d'amis.. » Niera-t-on qu'un tel passage en dise long sur les films de Mankiewicz? Or il faudrait chercher longtemps pour en trouver l'équivalent dans toute la littérature cinématographique publiée en France depuis dix ans.

Il faut donc nous en tenir au numéro spécial; a-t-on eu l'idée d'exploiter les renseignements fournis? Pas souvent, c'est le moins qu'on puisse dire. Pourtant, il y a beaucoup à faire:

1° *Profession.* Il est important de savoir que Hawks a été aviateur et Minnelli décorateur. Il n'est pas inutile de se souvenir que Huston a été boxeur. Malgré tout, ces exemples sont la minorité, la plupart des réalisateurs ayant passé une grande partie de leur vie dans les studios. Ce qui, en revanche, est capital, c'est de savoir quelles études ils ont faites et par quelle filière ils ont accédé à la mise en scène: on a beaucoup dit que Lang et Ray sont architectes, Donen et Charles Walters danseurs, Brooks et Fuller journalistes; mais a-t-on suffisamment remarqué que Douglas Sirk a étudié la peinture, Mark Robson le droit, Josef von Sternberg la philosophie et King Vidor l'art militaire? Il y a toute une fraction de Hollywood qui vient de Broadway ou, plus généralement, du théâtre: le mouvement n'a jamais cessé d'exister (témoin Cukor), mais c'est surtout depuis 1940 qu'il est important. L'originalité de la génération dont le premier numéro spécial chante les louanges, est d'être une génération d'intellectuels de la côte Est; l'époque antérieure est dominée par ce qu'on pourrait appeler la « génération des garçons de course », c'est-à-dire celle des Californiens sans bagage intellectuel, engagés par les studios à l'âge de quinze ans et montés en grade à la force du poignet: témoins Heisler, Hathaway ou Tay Garnett.

2° *Date de naissance.* Le conflit des générations n'est pas un mot vide de sens: un exemple suffira, celui de Leo McCarey. C'est un homme de la vieille école, un conservateur, un cinéaste qui a montré dans *Cette sacrée vérité* et tant d'autres comédies que la haute

société new-yorkaise traditionnelle était pour lui un idéal. Au bouleversement de l'univers, il a d'abord répondu par le silence, puis par deux films-messages, chargés de contenu comme le cinéma l'est rarement : *Elle et lui* et *La Brune brûlante*. *Elle et lui*, c'est le film-souvenir par excellence, le film dédié au passé : racontant l'histoire d'un aristocrate qui devient pauvre, il décrit la survivance en lui de l'idéal traditionnel magnifié. Déjà le premier *Elle et lui*, avant guerre, situait ses héros dans les affres de l'ère rooseveltienne ; avec le remake de 1955, nous allons plus loin encore que l'élégie, puisque McCarey, brouillé avec la société moderne, adopte volontairement le ton du mélodrame le plus sentimental. Certains en ont déduit que c'était un film gâteux. Comment n'a-t-on pas compris que c'était de la provocation ?

La Brune brûlante forme avec *Elle et lui* un si parfait contraste que beaucoup de spectateurs des deux films sont persuadés que McCarey n'est pas un auteur, mais un artisan qui s'adapte facilement. Pourtant, il est facile de montrer qu'ils procèdent de la même source d'inspiration : *La Brune brûlante*, cette comédie impitoyable, ne peut pas se comprendre si l'on n'admet pas que McCarey, à l'inverse par exemple de Tashlin ou de Jerry Lewis, n'a pas une once de sympathie pour les personnages et le milieu qu'il décrit. Après le mémorial dédié au passé, voici la satire sans merci du présent : le mépris de l'auteur est poussé si loin qu'il enferme son message dans un titre (*Rally'Round the Flag, Boys !*) que le spectateur moderne, englobé dans le même dédain, devra trouver comique. Peut-on imaginer une œuvre plus cohérente que celle de McCarey ? Peut-on imaginer aussi une œuvre plus facile à défigurer, suivant que son anachronisme est considéré ou non comme volontaire ?

3° *Lieu de naissance*. Il est important de savoir que Hawks est un homme du Middle West et King Vidor un Texan ; on a cependant fait remarquer qu'Orson Welles et Nicholas Ray sont tous les deux du Wisconsin, ce qui ne veut strictement rien dire. Très souvent, le lieu de naissance ne permet pas de détecter le milieu d'origine, surtout aux Etats-Unis où la mobilité sociale est poussée à son extrême degré. Raoul Walsh est né à New York : comment expliquer que son personnage favori soit un Sudiste amateur de poker ?

Il faudra donc pousser plus loin la chasse aux renseignements. Remarquons en attendant que la distinction capitale, sur le plan géographique, intervient entre les Américains et les non-Américains — ou plutôt entre les Américains, les fils d'immigrants et les étrangers importés par Hollywood. Il est clair que les fils d'immigrants, nés ou non aux Etats-Unis, ont une personnalité qui n'est pas entièrement américaine. Ceci est vrai des films de Cukor, de Capra ou de Mankiewicz, entre autres ; je voudrais le souligner à propos de John Ford.

On a assez remarqué que John Ford est Irlandais ; on a beaucoup moins souligné, en revanche, combien sa personnalité avait été influencée par le traumatisme de l'immigration. Tous ses personnages sans exception sont des déracinés qui cherchent éternellement le port. Tantôt ils le trouvent à West Point, tantôt chez les Indiens (les enlèvements d'enfants fascinent John Ford) : le résultat est plus ou moins agréable, mais je ne crois pas qu'aux yeux de l'auteur, il y ait une différence *fondamentale*. Les plus malheureux sont évidemment les marins du *Long Voyage*, qui ne cessent d'errer sans voir la terre ; les plus heureux, ceux de *L'Homme tranquille*, qui reviennent au pays natal (celui-ci d'ailleurs ne les reconnaît plus), ou ceux de *Donovan's Reef*, qui trouvent dans une île improbable une parodie du sein maternel dont ils se satisfont sans difficultés, ayant appris à se contenter de peu. Contentez-vous de peu, car vous n'aurez pas plus : c'est la grande leçon fordienne, et le biais par lequel une des œuvres les plus sombres de l'histoire du cinéma échappe au pessimisme.

Quant aux metteurs en scène importés par Hollywood, ils n'ont généralement rien à voir avec l'inspiration du cinéma américain. C'est le cas de l'Anglais Hitchcock, et surtout de la squadra viennoise : Lang, Sternberg, Ulmer, Preminger, et tant d'autres qui ne sont pas précisément viennois, mais plus généralement centro-européens, constituent en fait une école particulière dont l'unité réside dans l'origine géographique et, par-delà celle-ci, dans une civilisation très originale qui a fortement marqué ses fils. Il est important de voir que *Rivière sans retour* est un western viennois, phénomène paradoxal entre tous ; on pourrait multiplier les exemples.

Il reste que nos instruments dans l'étude des milieux ne sont pas suffisants. Vingt entretiens ont eu lieu avec des metteurs en scène américains, sans qu'un seul interviewer ait songé à poser une question sur les origines du réalisateur. Cet article ne pouvait rien démontrer sérieusement, et pour cause ; s'il pouvait inspirer à la recherche cinématographique un peu plus d'intérêt pour l'histoire, il ne serait pas tout à fait inutile.

Jacques **GOIMARD.**

D'un code l'autre



The Brothers Karamazov (d'après Richard Brooks) : Yul Brynner, Maria Schell.

LE CODE DE PRODUCTION

(« The Production Code » ou « Code Hays »)

« En 1929, alors que le cinéma était engagé dans les premières modifications résultant de l'acquisition du son et de la parole, Martin Quigley, éditeur d'un journal corporatif, remarqua le développement d'une tendance à abandonner le niveau de moralité généralement admis. Les causes en étaient nombreuses, particulièrement l'influence et l'apport d'un répertoire théâtral qui n'était destiné qu'aux minorités « sophistiquées » des grandes villes. Parallèlement il nota, chez les responsables de l'industrie, un sens croissant des responsabilités, et l'intention d'accepter celles inhérentes au moyen d'expression nouvellement révolutionné.

« Ayant étudié la situation, Mr. Quigley entreprit la rédaction d'un programme spécifique destiné à réorienter les producteurs quant aux problèmes moraux et sociaux évoqués par le cinéma. Le Révérend Daniel A. Lord, S.J., de St. Louis, moraliste éprouvé et intéressé par le spectacle, fut invité à le discuter et à y collaborer activement. A la fin de 1929, le document connu sous le nom de « Code de Production » était achevé.

« Mr. Quigley y intéressa Will H. Hays, président de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., et en janvier 1930, l'idée du Code et le document étaient présentés par Mr. Quigley, et discutés dans une série de réunions des producteurs de la M.P.P.D. à Hollywood. C'est au cours d'une réunion ultérieure que le Code de Production fut adopté par l'association des Producteurs, et son adoption fut ratifiée le 31 mars 1930 par le Conseil de direction de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., organisation maintenant connue sous le nom de Motion Picture Association of America, Inc. » (1).

I. PRINCIPES GENERAUX

1. — On ne produira pas de film susceptible d'abaisser la moralité de ceux qui le verront. Ainsi la sympathie du public n'ira jamais aux vices, au péché et au mal.

2. — On montrera un mode de vie décent, ne dépendant que des exigences de l'intrigue et du divertissement.

3. — On ne ridiculisera pas la loi, naturelle ou humaine, et on ne créera pas de sympathie pour ceux qui la violent.

VARIATIONS ET COMMENTAIRES

De 1947 à 1963, ces principes de base ne changent pas, sinon dans le sens d'un durcissement : la loi divine devient également inviolable à l'écran.

(1). — *Ceci n'est pas de notre style, mais du « Motion Picture Almanac ». Il se trouve que l'histoire du Code de censure américain est une excellente introduction à son « esprit ». On trouvera dans la colonne de gauche la traduction des articles essentiels de ce Code, dans sa version de 1947 (identique à la version de 1930, sinon la disparition des clauses concernant la prohibition de l'alcool et sa contrebande) ; dans la colonne de droite, d'une part quelques-unes des variations qui ont affecté cette institution, de l'autre, les quelques titres de films qui viennent immédiatement à l'esprit, en référence aux interdits qu'ils paraissent transgresser.* Paraissent *seulement — car il est remarquable, et surprenant, que le Code n'ait été violé, de façon manifeste, que deux fois : en 1953,* The Moon Is Blue *(pour l'emploi de termes alors censurés : « professional virgin » et « pregnant ») ; en 1955,* The Man With the Golden Arm *(pour la drogue). La M.P.A.A. intenta les deux fois procès contre Preminger, mais elle ne put rien contre le succès des deux films ; ce qui la contraignit à modifier le Code. Pour le reste, celui-ci fut apparemment respecté : mais il semble qu'il y ait aussi des accommodements avec Mr. Hays.*

II. APPLICATIONS PARTICULIERES

Ces « applications » constituent l'essentiel du code américain de censure. Leur précision ne les empêche pas d'être vagues, ni leur rigueur d'être souples : témoins, les nombreux exemples de films américains qui paraissent transgresser beaucoup de ces interdits — et les transgresseraient, s'il n'y avait aussi un art de violer le code...

1. — VIOLATIONS DE LA LOI.

Elle ne seront jamais présentées de façon à susciter la sympathie pour le crime et contre la loi et la justice, ou pour inspirer à d'autres un désir de les imiter.



Samuel Fuller : *Underworld U.S.A.* (Larry Gates, Cliff Robertson).

2. — LE MEURTRE.

a) La technique du meurtre sera montrée de façon à ne pas susciter son imitation.

Murder By Contract, *d'Irving Lerner.*

b) On ne devra pas montrer en détail les meurtres brutaux.

Psycho.

c) La vengeance, à l'époque contemporaine, ne sera pas justifiée.

Underworld U.S.A., *de Fuller.*

1963 : « *On ne devra jamais approuver l'euthanasie* ».

3. — DÉLITS.

a) On ne montrera pas en détail la méthode employée pour un vol, un cambriolage, un hold up, le dynamitage d'un train, d'une mine, d'un immeuble.

House of Bamboo, Asphalt Jungle.

b) On observera la même prudence à l'endroit de la pyromanie.

c) L'usage des armes à feu sera réduit à l'essentiel.

Baby Face Nelson, Scarface.

d) Les méthodes de contrebande ne devront pas être montrées.

1956 : « *On pourra montrer le trafic ou la pratique de la drogue, à condition que cela n'entraîne pas la curiosité à l'usage de ce trafic, que l'usage de la drogue ne soit pas approuvé, et qu'on n'en voie pas les effets en détail.* » (*Réactions du Code à* The Man With the Golden Arm, *de Preminger, qui date de* 1955). *Pourtant :* Touch of Evil, 1958; The Connection, 1960...

1963 : *on souligne qu'on ne doit pas « donner à penser qu'il est facile ou rapide d'arrêter de se droguer, ni montrer en détail la façon de se procurer la drogue ou de la prendre, ni exagérer les profits de son trafic, ni montrer les enfants se droguer ou faire le trafic de la drogue consciemment.* »

En 1947, *l'alcool n'est plus mentionné dans le Code.*

En 1956 : « *On ne montrera pas l'usage de l'alcool dans la vie américaine, à moins que le sujet ou le traitement d'un personnage ne l'exigent.* »

En 1963, *cette clause disparaît.*

Mais, en 1963, *le Code admet qu'on parle de kidnapping « si :* a) *le sujet est traité avec discrétion, évite les détails, le morbide et l'horreur déplacée ;*

b) *l'enfant revient sain et sauf.* »

e) Pas d'acte cruel et inhumain — ceci inclut la torture.

The Big Combo, The Big Operator, *le vitriol dans* Party Girl, *la flagellation dans* One-Eyed Jack.



Otto Preminger : *The Man With the Golden Arm.*

4. — SEXE.

Le caractère sacré de l'institution du mariage et du foyer sera maintenu. On ne devra pas inférer que les relations sexuelles de bas étage sont d'un usage courant et reconnu.

a) *L'adultère,* et tout comportement sexuel illicite, parfois nécessaire à la construction d'une intrigue, ne doivent pas être traités explicitement, ni justifiés ni présentés sous un jour attrayant.

Strangers When We Meet, From the Terrace.

En 1963, on souligne qu' « on ne doit jamais laisser croire que c'est bien, ou permis ».

b) *Scènes de passion :*

— On ne doit pas les introduire si elles ne sont pas absolument essentielles à l'intrigue.

Dans Pickup On South Street, *elles sont une digression importante par rapport à l'intrigue.*

— On ne doit pas montrer de baisers, d'étreintes trop passionnés, de poses, de gestes suggestifs.

En 1963, on interdit aussi le « baiser à bouche ouverte ».

— En général, le sujet de la passion doit être abordé de façon à ne pas éveiller de basses émotions.

c) *La séduction - le viol :*

— On ne doit jamais faire plus que les suggérer, et seulement quand ils sont essentiels à l'action. On ne doit jamais les montrer de façon explicite.

Blackboard Jungle, Rancho Notorious, Something Wild, Last Train From Gun Hill, Town Without Pity.

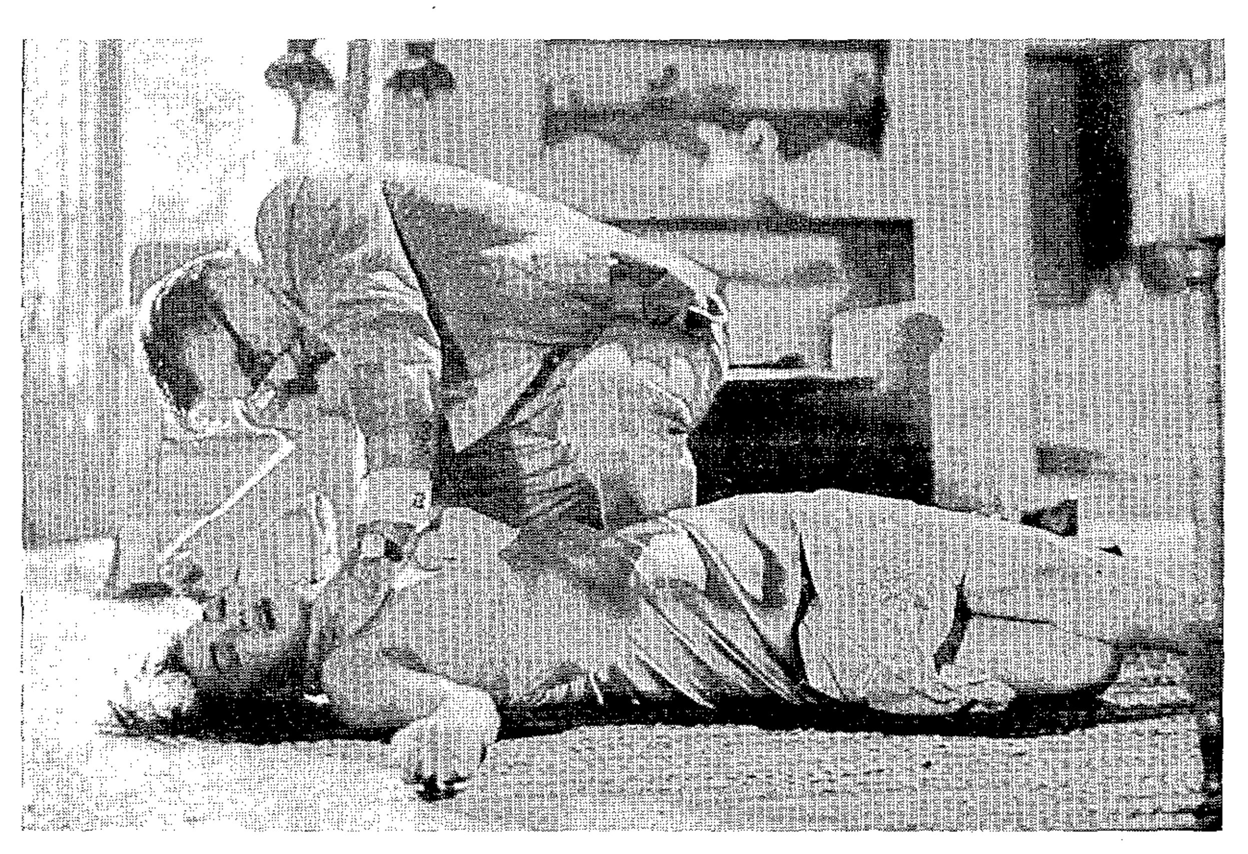
— Ce ne sont pas des sujets de comédie.

d) Les perversions sexuelles, sous-entendues ou pas, sont interdites.

L'homosexualité fait partie, pour le Code, des perversions sexuelles : « M » de Losey, Suddenly Last Summer, Advise and Consent, Rope, *et le fameux « Nul n'est parfait » de* Some Like It Hot...

e) On ne parlera pas de la traite des blanches.

Sanctuary, Walk On the Wild Side, Mamie Stover, Elmer Gantry : *bordels.*



Harry Keller : *The Unguarded Moment* (Edward Andrews, Esther Williams, 1956).

f) La « miscegenation » (relations sexuelles entre les races blanches et noires) est interdite.

En 1963 : « On peut parler de la prostitution quand elle est en contraste avec un juste mode de vie ; mais il vaut mieux ne pas parler des bordels. »

Cet article disparaît en 1956 pour ne plus revenir.

Joan Fontaine amoureuse de Sidney Poitier dans Island in the Sun, *aventure d'un Noir et d'une Française (excuse géographique) dans* Kings Go Forth. *(On remarquera que le soleil excuse bien des choses...)*

g) On ne montrera jamais les organes sexuels des enfants.

En 1963, cette clause ne s'applique plus qu'aux bébés !

h) On ne montrera jamais d'accouchement, en fait ou en silhouettes.

The Savage Innocents, Hemingway's Adventures of a Young Man *: c'est le lieu de remarquer que, dans ce cas précis comme dans d'autres, les transgressions au Code sont excusées soit par la race et la civilisation (Indiens, « sauvages », Eskimos), soit par l'éloignement géographique.*

En 1956, l'avortement n'est pas un sujet cinématographique. Pourtant : The Best of Everything *(Negulesco),* Sweet Bird of Youth.

En 1963 : « On évitera le sujet de l'avortement, il ne sera jamais que suggéré, il sera condamné quand on y fera allusion. On ne devra jamais en parler légèrement, ni en faire un sujet de comédie. On ne montrera jamais un avortement, et une histoire ne devra jamais sous-entendre qu'il y en a eu un. On ne prononcera jamais le mot « avortement ».

i) L'hygiène sexuelle et les maladies vénériennes ne sont pas un sujet de représentation cinématographique.

5. — LA VULGARITÉ.

Le traitement de sujets bas, vulgaires, dégoûtants (mais pas nécessairement mauvais), devra toujours être guidé par le bon goût et le respect de la sensibilité des spectateurs.

6. — L'OBSCÉNITÉ.

Les mots, gestes, références, chansons, plaisanteries ou suggestions (même compréhensibles d'une partie restreinte du public) sont interdits.

Jane Russel dans quasi tous ses films, et précisément French Line, Gentlemen Prefer Blondes *et* Fox Fire.

Gene Tierney, dans The Ghost and Mrs. Muir, *tape à la machine, de façon très distincte, un mot extrêmement grossier.*



Jack Garfein : *Something Wild* (Carroll Baker).

En 1963, on donne plus de détails : « Les expressions vulgaires et les mots à double sens sont interdits. »

7. — LES BLASPHÈMES.

Les blasphèmes intentionnels, et tous autres propos irrévérencieux ou vulgaires, sont interdits sous toutes les formes. Aucune approbation du Code ne sera accordée à l'usage des mots et phrases suivants :

— *alley cat* (littéralement : chatte de gouttière) ;

— *bat* (vampire, quand il s'agit d'une femme) ;

— *broad* (gonzesse) ;

— *bronx cheer* (« bruit de bouche ») ;

— *chippie* (fille de joie) ;

— *cocotte ;*

— *cripes* (miel, dans un sens vulgaire) ;

— *fanny* (fesse) ;

— *fairy* (tante) ;

— *finger* (doigt, sens symbolique et pratique) ;

— *fire* (« *cries of* ... » : littéralement : cris de feu, c'est-à-dire cris de jouissance) ;

— *gawd* (déformation de *god*) ;

— *to goose* (mettre la main au panier, euphémisme) ;

— *hold your hat* (te branle pas) ;

— *hot* (en chaleur) ;

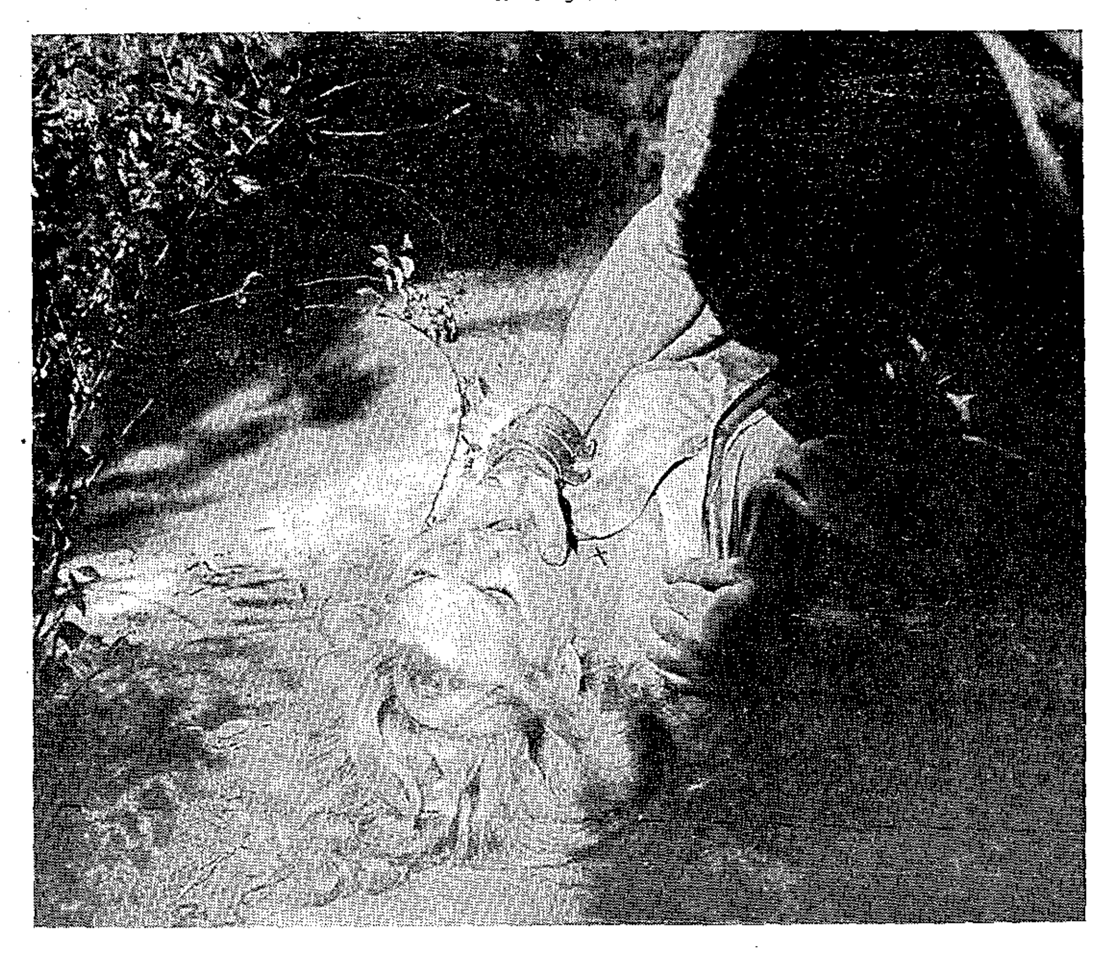
— *in your hat* (« *go shit in* ... » : va chier dans ton chapeau) ;

— *louse* (salopard) ;

— *lousy* (salaud) ;

Dans Beyond a Reasonable Doubt, *on entend très distinctement « lousy ».*

Something Wild.



— *Madam* (maquerelle) ;

— *nance* (pédé, emploi démodé) ;

— *nerts* (en 1947, forme polie de « *nuts* ») ;

— *nuts* (couilles. Autre sens, celui-là autorisé : dingue) ;

— *pansy* (pédale) ;

— *razzberry* (éructation) ;

— *slut* (roulure) ;

— *S.O.B.* (*son of a bitch* : fils de putain) ;

— *son of a bitch* (id.) ;

— *tart* (garce) ;

— *toilets gags* (gags de pissotière : la scatologie) ;

— *tom cat* (chaud lapin) ;

— *traveling salesman and farmer's daughter jokes* (plaisanteries de commis-voyageurs et de filles de ferme : ?) ;

— *whore* (prostituée).

De même : *Christ, Jesus,* employés irrévérencieusement ; *God,* employé irrévérencieusement ; *damn, Hell,* sauf quand l'usage de ces deux mots est essentiel à l'action ou au portrait d'un personnage, dans un contexte historique, folklorique ou biblique, ou s'il s'agit d'une citation littéraire, étant bien entendu que l'usage de ces mots ne sera pas permis en d'autres circonstances, usage intrinsèquement déplorable et offensant pour le bon goût.

On notera également que les mots et phrases *suivants sont évidemment choquants pour* les professionnels du cinéma aux Etats-Unis, et plus particulièrement aux professionnels des pays étrangers :

— *chink* (chinetoque) ;

— *dago* (rital) ;

— *frog* (littéralement : grenouille ; en fait : français) ;

— *greaser* (levantin) ;

— *hunkie* (polak) ;

— *kike, yid* (youpin) ;

— *nigger* (sale nègre) ;

— *spig* (métèque) ;

— *wop* (rital).

8. — LE COSTUME.

a) La nudité complète n'est en aucun cas admise. L'interdiction vise la nudité de fait, la nudité en silhouette, et toute vision licencieuse d'une personne nue par d'autres personnages du film.

« *Madam* » : *Shelley Winters dans* The Balcony.

Hallelujah the Hills, The Angry Hills, Spartacus, Cleopatra, Something's Got to Give.



L'avortement : *Leave Her to Heaven*, de John M. Stahl, avec Gene Tierney (1946).

— Les scènes de déshabillage sont à éviter si elles ne sont pas indispensables à l'intrigue.

Paul Newman se déshabille, pour de « bons motifs », dans Rally 'Round the Flag, Boys !

— Les exhibitions indécentes ou malvenues sont interdites. Celle du nombril également.

1963 : « *On n'interprétera pas ce paragraphe d'une façon qui exclurait des scènes filmées dans un pays étranger, montrant la vie des indigènes, étant bien entendu que :*

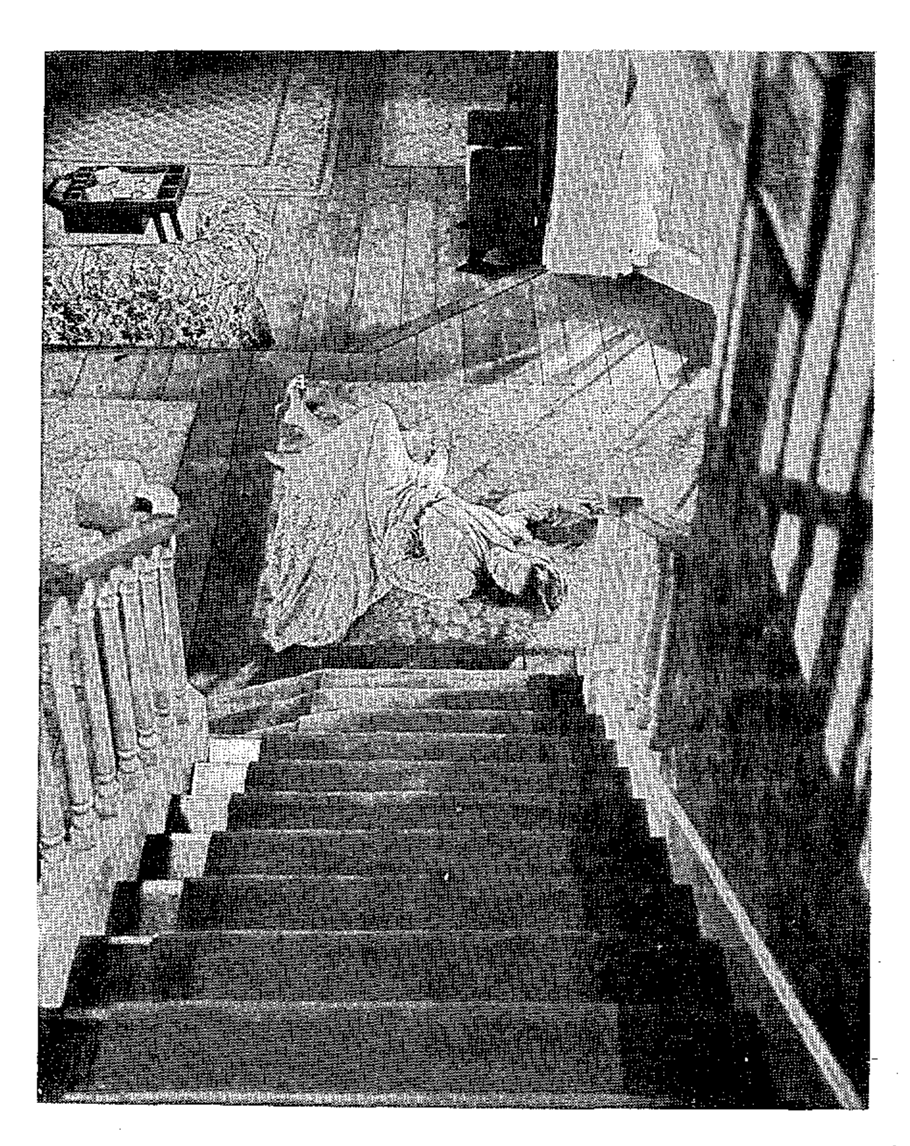
a) *de telles scènes soient incluses dans un film documentaire ou un « travelogue »*

décrivant exclusivement le pays, ses coutumes et sa civilisation ;

b) *de telles scènes ne soient pas intrinsèquement déplorables.* »

— Les costumes de danse permettant des exhibitions indécentes ou des mouvements inconvenants pendant la danse sont interdits.

En 1963, *on remarque que « les danses suggérant ou représentant ou mettant l'accent sur des mouvements indécents peuvent être qualifiées d'obscènes* ».



9. — LA RELIGION.

— On ne devra jamais ridiculiser une foi religieuse.

1963 : « On ne devra pas produire de film incitant à la haine ou au fanatisme religieux entre peuples de différentes races, religions ou origines. On évitera l'usage de mots aussi offensants que « rital, youpin », etc. (cités dans le § 7.)

— Les ministres du culte, dans leur fonction de ministres du culte, ne seront pas montrés sous un jour comique ou crapuleux.

— On traitera les cérémonies de toute religion avec attention et respect.

10. — DÉCORS.

On traitera des chambres à coucher avec goût et délicatesse.

11. — SENTIMENT NATIONAL.

Les sentiments, les droits, l'histoire de tout pays demandent à être traités avec considération et respect.

The Great Dictator (1939), *où Chaplin ridiculise l'Allemagne nazie... tandis que la Chine (non reconnue par l'O.N.U.) en prend un sacré coup dans* Satan Never Sleeps, *mais aussi la Russie dans* Silk Stockings *(Mamoulian),* No Time For Flowers *de Don Siegel, etc.*

1956 : on ajoute « qu'il faut considérer avec respect l'image du drapeau ».

12. — LES TITRES.

Comme son titre est pour un film ce que la marque est pour un autre genre de marchandises, il devra se conformer à l'éthique requise par cette honnête industrie.

13. — SUJETS REPOUSSANTS.

De tels sujets sont parfois nécessaires à l'intrigue. On les traitera sans jamais offenser le bon goût ni la sensibilité du public.

En 1956, ce paragraphe s'intitule :

« 13. — SUJETS SPÉCIAUX.

« Les sujets suivants devront être traités sans outrepasser les frontières du bon goût :

— la pendaison ou l'électrocution comme châtiments légaux du crime. (Par contre, on voit en détail, dans I Want to Live, *l'exécution de Susan Hayward dans une chambre à gaz) ;*

— le passage à tabac. (The Mob, *pourtant, de Parrish) ;*

— la brutalité. (Bien des films, Fuller, Lee Marvin, et The Grapes of Wrath) ;

— le macabre. (The Mad Magician, *de Brahm,* Bride of Frankenstein, *etc.) ;*

— la vente des femmes, ou une femme vendant sa vertu. (Pour de « bons motifs » : la sauver, dans Band of Angels) *;*

— les opérations chirurgicales ;

— la « miscegenation » ;

— l'alcool et l'alcoolisme. »

En 1963, ont disparu de cette liste noire : la brutalité et le macabre ; la vente des femmes ou une femme vendant sa vertu ; la miscegenation. En revanche, s'ajoutent l'accouchement et les scènes de chambre à coucher.

En 1947 et 1956, il n'est pas question des animaux dans le Code, mais en 1963 apparaît :



L'art de faire dire au Code le contraire de ce qu'il dit, en ne violant aucun de ses articles : *Baby Doll*, d'Elia Kazan, avec Karl Malden, Carroll Baker et Eli Wallach.

« 14. — LA CRUAUTÉ A L'ÉGARD DES ANIMAUX.

« *Dans le cadre d'un film mettant en scène des animaux, le producteur devra consulter les autorités de l'Association Humaine Américaine et les inviter à être présentes au tournage de ces scènes.* »

III. — EXTRAITS DES « DECISIONS PARTICULIERES »

1. — L'ART.

Bien qu'il soit un art nouveau, le cinéma a le même but que les autres arts. L'art peut être bon moralement, élevant les hommes à de *plus hauts niveaux*. Mais *l'art peut* être mauvais moralement, dans ses effets. C'est le cas, bien évidemment, de l'art malpropre, des livres indécents, des histoires suggestives. Leur effet sur *la vie des hommes et des femmes* est évident.

Ainsi, le cinéma, qui est le plus populaire des arts modernes, a des obligations morales, à cause de la confiance que les gens lui accordent.

2. — LE SEXE.

Les scènes de passion doivent être traitées sans oublier ce qu'est la nature humaine, et quelles sont les réactions habituelles. Bien des scènes ne peuvent être présentées sans éveiller des émotions dangereuses chez les jeunes, les arriérés et les criminels.

Même dans les limites de l'amour pur, il y a des faits dont la présentation a toujours été considérée par les légistes comme dangereuse.

3. — LA NUDITÉ.

— L'effet de la nudité, ou de la semi-nudité, sur les hommes et les femmes normalement constitués, et encore plus sur les adolescents et les arriérés, a été reconnu avec honnêteté par les légistes et les moralistes.

— D'où le fait que la beauté possible d'un corps *nu ou semi-nu n'ôte rien à l'immoralité* de son exhibition dans le film. Car, outre sa beauté, *l'effet d'un corps nu ou semi-nu sur* un individu normal doit être pris en considération.

— Le recours à la nudité ou à la semi-nudité dans le simple but d' « épicer » un film doit être rangé parmi les actions immorales. Il est immoral dans son effet sur le spectateur moyen.

— La nudité ne peut en aucun cas être d'une importance vitale pour l'intrigue. La semi-nudité ne doit pas se traduire par des *exhibitions inconvenantes ou obscènes.*

— Des étoffes transparentes ou translucides, des silhouettes, sont bien souvent plus suggestives qu'une nudité de fait.

4. — LA DANSE.

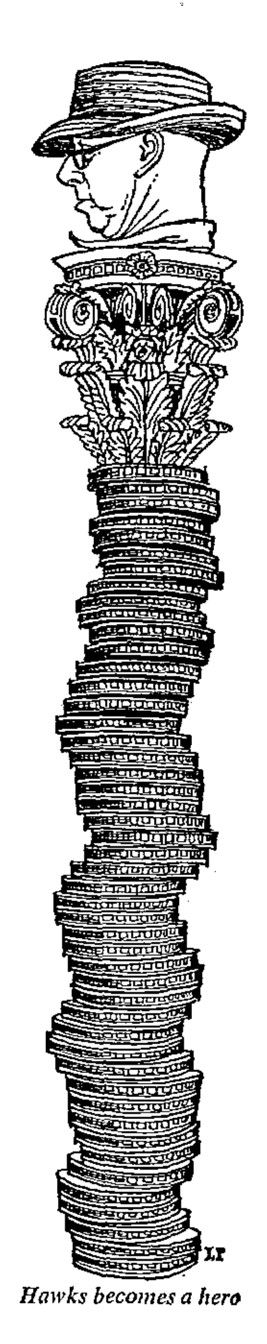
La danse est universellement tenue pour un art et un moyen d'expression particulièrement beau des émotions humaines.

Mais les danses qui suggèrent ou représentent des actes sexuels, qu'elles soient exécutées par une, deux ou plusieurs personnes, les danses qui ont pour fin de provoquer des réactions lascives de la part du public, les danses comprenant des mouvements de seins, une agitation excessive du corps quand les pieds sont immobiles, sont un outrage à la pudeur et sont mauvaises.

R.P. DANIEL A. LORD.
MARTIN QUIGLEY.
WILL H. HAYS.

Jean-Louis Comolli

L'Amérique à découvert



Hawks becomes a hero

Toute critique commence par un malentendu qui la rend nécessaire. Voici donc : le cinéma américain n'est pas la masse de ses problèmes, de ses films ou de ses cinéastes. Il n'y a pas de cinéma américain. Du moins, il n'y en a plus. Il n'y a que dix, quinze, vingt grands cinéastes, des hommes d'art, des hommes d'œuvres. Seuls ces hommes de cinéma l'ont fait, le font toujours. Ils en font aussi la valeur à nos yeux. C'est pour eux que vaut la peine d'en parler. Il y a leurs films, tous leurs films. Le reste importe peu. A-t-il jamais compté ?



Cette colonne filmo-dorique illustre aux yeux de la critique anglo-saxonne la fragilité de la « politique des auteurs » : mais ce n'est pas d'hier qu'Hawks a escaladé l'Olympe sur ses films. La politique des auteurs n'est que leur fait.

Tout se passe aujourd'hui comme si la découverte du cinéma américain avait remis en cause celle de l'Amérique. Faut-il n'espérer connaître l'Amérique et la comprendre qu'à partir de son cinéma ? Faut-il ne chercher à comprendre le *cinéma américain qu'à* travers l'Amérique ? Redécouvrir l'Amérique à la suite de son cinéma ? C'est bien possible. C'est *peut-être* l'affaire du cinéma, du cinéma américain tout spécialement. Mais ce n'est pas l'affaire de la critique.

Car il se peut que *l'Amérique soit autre que son cinéma*, et bien différente de l'image qu'il en propose. Tout à la fois, semble-t-il, plus vaste et plus précise, plus et moins profonde, plus et moins diffuse. Mais il se pourrait bien que l'Amérique soit à l'inverse de cette image et de son cinéma : ce ne serait pas la première fois, je pense, qu'on verrait une société reflétée *à l'envers* dans son art privilégié.

Autant vaut plus de réserve, ne point penser cerner une société, un univers entier, viser moins loin que l'Amérique, moins vaste que ses frontières. Si la pensée ne peut prétendre dissocier un monde et son expression, *elle ne peut croire les réunir*. Ils sont liés depuis longtemps. Trop étroitement impliqués l'un en l'autre pour admettre l'analyse. Mais trop déterminés d'emblée et depuis toujours l'un par l'autre pour justifier la synthèse. Ce n'est pas non plus la première fois qu'on tente d'expliquer une civilisation par un art, un art par son contexte : toute la pensée du XIX[e] siècle s'est tournée vers la Grèce pour comprendre la tragédie de *l'histoire à travers* la tragédie grecque. Mais d'abord (et plus ou moins sans s'en douter) pour *se comprendre elle-même*.

Serait-ce le tour de l'Amérique ? Sert-elle à éclairer son cinéma, ou nous-mêmes ? Et ce privilège que nous prêtons au cinéma américain montre qu'il nous apprend moins sur l'Amérique que *sur nous*. *Pourquoi* pas ?

L'Amérique à l'envers. — Ce n'est pas si simple. Il faut encore convenir que toutes les Amériques comptent moins ici qu'un cinéma particulier. Le cinéma américain, dit-on, lit-on, ici, partout, est mort. Possible. Qu'importe, s'il est. A ceux d'hier de dire : il fut. *Aujourd'hui, disons plutôt qu'il est*, ni plus passé, ni moins futur, *présent*. Tout propos, aussi bien celui-ci, n'est que préambule à cette présence en marche. D'où qu'il vienne, visa-t-il à la nier comme à la définir, tout propos n'est que son introduction. (Ce qui redresserait déjà un peu l'opinion commune que la critique ne sert à rien, et spécialement ne sert en rien le cinéma américain ; mais je ne veux pas arrêter là cette *défense de la critique*, sans laquelle la défense du cinéma américain serait vaine à l'avance). C'est bien comme cela ; il n'est pas inutile au cinéma américain d'être « présenté » ; j'entends : d'être rendu à sa présence.

Car la passion qu'on porte à ce cinéma d'entre les cinémas et l'amour qu'il sait *toujours se gagner* l'ont distingué, certes, comme seul il méritait ; mais les élans du cœur guident plus ce choix qu'ils ne l'acceptent : c'est d'abord un privilège *sentimental* qu'on lui accorde. Juste avantage des sentiments, de se réserver l'objet aimé ; de le préférer, et de le croire cause de cette préférence. *Est-ce à l'objet de justifier* l'amour, à l'amour l'objet ? Le saura-t-on jamais : les pièges de la pensée sont moins subtils que ceux du cœur. Peut-être aussi mènent-ils plus loin.

Tel est l'intérêt trouble que l'on porte au cinéma américain. Il s'agit ici de le déplacer un peu du cœur vers l'idée, en replaçant *un peu le cinéma américain où il est*, et non où on le veut ; et s'il se trouve qu'il est de préférence du côté du cœur, tant mieux pour le cœur.

Mais je vois beaucoup de tentatives dans ce sens. Il n'est pas un amoureux qui ne développe plus froidement qu'on *n'aurait cru sa logique*, ni n'entreprenne de démonstration. Il n'est pas moins égaré (fût-ce dans le vrai) par ce qui restera toujours d'auto-justification dans ses raisonnements. (Je n'espère pas éliminer ce qui m'est tout autant nécessaire, mais rien que ce qui ne l'est pas). Ce sont en général des raisons majeures qu'on avance ainsi par amour. Qui n'ont que le vice d'être irréfutables, et les démonstrations qu'elles *entraînent que celui d'une affirmation*.

On a beaucoup affirmé (par amour) du cinéma américain qu'il était bien des choses en tout, et quelques-unes en particulier (nous les verrons point par point). Je ne prétends pas le contraire : il se trouve, au fond de toute affirmation, une part juste et *qui adhère aux deux réalités du juge et du jugé* ; si l'affirmation n'est pas fausse par



Jerry Lewis, cet autre demi-dieu, dans *Rock-A-Bye Baby*, de Frank Tashlin.

principe, elle n'est pas non plus la vérité. Affirmer, c'est mettre le doute entre parenthèses. Il n'est que plus manifeste dans cette réserve où le tient l'affirmation sans réserves.

Il faut bien alors douter un instant, non pas tant (ce serait entreprendre une psychopathologie des amateurs de cinéma, ce qui n'a rien à voir avec aucune critique) de l'amour que l'on porte au cinéma américain, mais des conséquences de cet amour. Il change la chose, la décentre ; dans son désir de l'approcher, il éloigne le cinéma américain, et l'écarte de lui-même : il risque bien de l'effacer en l'affirmant. Il faudra admettre qu'il le prend aussi tout de travers, achevant à son tour de le renverser. L'amour et les siens voient, eux aussi, le cinéma américain où il n'est pas — où il ne peut pas être pour être aimé —, au contraire de ce qu'il est.

On ne redresse pas d'un coup une longue habitude (qui penche plus par nécessité que par erreur) ni ne corrige l'incoercible. On pourrait, à la rigueur, et pour la rigueur, parler d'illusion : d'optique, des sens ; ou bien plutôt, de ces illusions familières et courantes (dont nous entretient Paulhan), qui sont réflexes, défenses bien avancées dans la réalité.

L'amour du cinéma américain est donc bien utile et nécessaire ; on ne voit pas comment s'en passer, comment s'en passerait le cinéma américain. Concédons ces pouvoirs extrêmes à l'illusion : elle n'est pourtant pas seule en cause. Le cinéma américain

n'est pas pour rien dans l'*inversion* qu'il subit. Victime de ses effets, il en porte aussi la marque.

L'Amérique dans tous les sens. — Il est montré qu'on peut voir ce qu'on veut dans le cinéma américain. Il se prête à tous les débordements. Pourquoi pas ? Ne nous gêne pas, qu'il soit à lui tout seul mythe, mythes et mythologies, *horizons et chemins*. Lieu d'*échange*. Objet et sujet de marché : chacun lui prend ce qu'il apporte lui-même, et ne manque pas de lui donner ce qu'il a déjà. L'ambiguïté convient ici, car qui dira si nous dépendons plus du cinéma américain qu'il ne dépend de nous ? Chacun le voit où il le veut, ici plutôt que là, un film en vaut un autre comme lieu commun. Tel qu'il veut, aussi, dur pour les faibles ou doux pour les brigands, art ou commerce, classique, *moderne*, c'est une même chose. Mais il est une unanimité (on ne se débarrasse pas comme ça de l'Amérique) : tous le voient et le veulent d'abord *américain*. Soit. (Il l'est, bien sûr.) J'aime autant tenir à ce qu'il soit d'abord *cinéma*. Ce qui remet les choses à l'endroit.

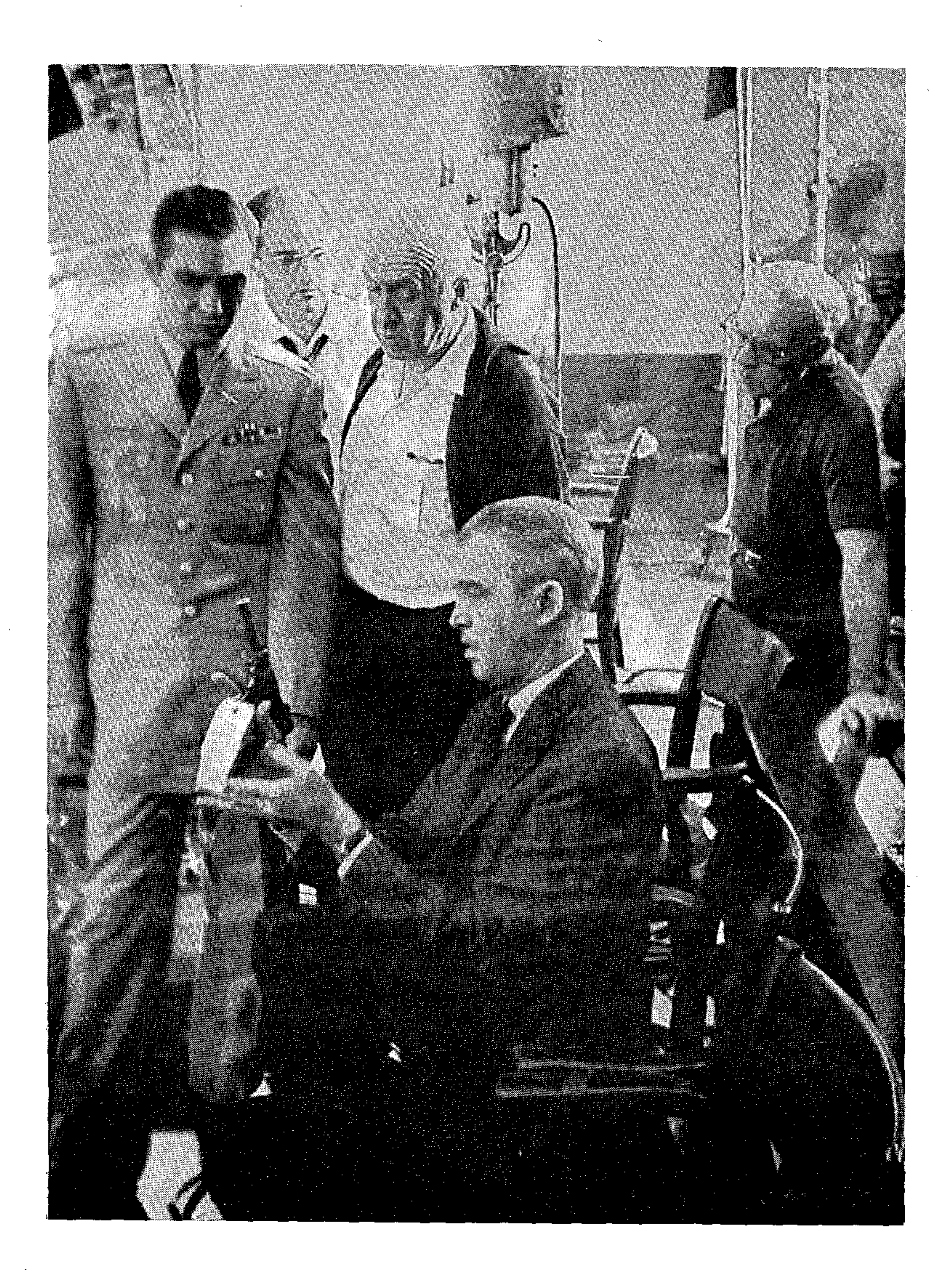
Mais c'est aussi ce qu'on *oublie de plus en plus*. Et c'est tant mieux. Il est bon que les réalités de la vie priment celles de l'art. Mais c'est l'art qui les exprime. Simple *question de priorité* ? D'appartenance, plutôt ; disons : de nécessité. C'est au risque d'oublier la nécessité du cinéma américain — et, partant, ses raisons d'être — qu'on néglige en lui la nécessité du cinéma au profit de celle de l'Amérique. Il est possible qu'à déplacer du cinéma vers l'Amérique le centre du cinéma américain, on ne puisse fatalement que retrouver le cinéma dont le centre est l'Amérique... Mais à l'automatisme d'une connaissance qui s'ignore comme telle, *et pour qui tout va de soi*, préférons la démarche inverse : elle a les charmes de l'imprévu.

Le cinéma américain passe pour le plus concret. Nul doute qu'il le soit (en plus). Il *conviendrait à la critique* de l'être aussi à son endroit. Ce n'est d'ordinaire pas le cas, au contraire. Par une sorte de réaction (pour ne pas toujours parler d'inversion), rien, dès qu'elle veut traiter de ce fameux concret du cinéma américain (que personne encore n'a vraiment touché du doigt — mais c'est une question de foi), ne sauve la critique de l'abstraction la plus extraordinaire et, semble-t-il, la plus déplacée. Elle y donne en plein, comme à plaisir (on *se souvient qu'elle complique* le simple, approfondit l'élémentaire, obscurcit *Rio Bravo*). D'où vient, en général, qu'elle ne soit pas comprise (ce qui *n'a rien d'étonnant* : pas mieux que n'est compris le cinéma américain). On pose alors les questions-poncifs de la nécessité de la critique... Nous verrons.

Il est facile, il est admis de passer les torts à la pensée contre la simple contemplation, la délectation sensible. Il est en effet plus facile de rêver que d'établir. Mais tout n'est pas si simple : ni les qualités du cinéma américain, ni les *défauts* de sa critique. Rien n'interdit d'abord que les unes soient complémentaires des autres, et il se pourrait bien qu'au fond les deux se confondent *tout à fait*. Je vois une relation perverse, mais certaine, entre le concret où les sens tiennent le cinéma américain et l'abstrait où les essais le poussent. Mieux qu'une relation : une fois de plus l'inversion qui fait que, si la critique semble tant abstraite devant le cinéma américain, c'est qu'il n'est pas si *concret* (comme on croit trop vite sur la foi des apparences), mais plus abstrait qu'elle. Il est temps de découvrir le cinéma le plus abstrait : l'américain.

L'Amérique où elle est. — Illustre, mais ignoré, le cinéma *américain*, s'il fallait l'épingler d'un mot, ce serait : paradoxe. Point besoin de remonter aux Indes Occidentales pour trouver le paradoxe *partout en Amérique*, lieu commun d'un univers dont il est aussi l'attrait touristique et l'originalité culturelle. Pour rester à Hollywood (que nous n'avons *pas quitté dans* les précédentes séries d'oppositions), c'est sans doute au cinéma américain qu'il appartient, dans l'histoire des arts et de leurs aventures sociales, d'avoir réuni le maximum de contraires, sur tous les plans, eux-mêmes les plus contradictoires. Je dis bien *réuni* : à tel point qu'il n'en vient pas un exemple, mais un ensemble exemplaire, où tout s'oppose, et pourtant se complète. Sur tous les plans, jusqu'à celui de la critique : autant de passions d'un côté qui n'eurent en *écho de l'autre* qu'autant d'indifférence, d'incompréhension ; jusqu'à ce que tout se mêle, pour donner à peu près l'actuelle confusion.

Examen de l'arme du crime : Ben Gazzara, Otto Preminger et James Stewart, *Anatomy of a Murder*.



Confusion sur une rive de l'*océan*, confusion sur l'autre. Jusqu'à l'absurde : aux errements de conscience de petits groupes d'amateurs parisiens répondent — en un dialogue sans proportions — ceux de bien des brain-trusts américains. Débâcle ? Ou débuts d'autre chose ? D'une façon comme de l'autre, point tant, rien d'aussi spectaculaire. Mais le plus important : le maintien, l'affirmation de ce qui fut toujours au fond du cinéma américain (et de son amour) et qui, longtemps masqué par la masse, la presse des contingences, n'apparaît qu'en l'occasion de ces ruptures : je veux dire, la base du cinéma américain et ce *pourquoi* il est avant tout cinéma, la présence, toujours renouvelée, jamais en défaut, de quelques hommes.

Depuis huit ans, et le n° 54 des CAHIERS, la situation du cinéma américain aurait changé. Beaucoup. Tellement que ses variations cachent ses constantes. On se préoccupe plus aujourd'hui de l'évolution du cinéma américain que de sa pérennité.

Comme si les domaines différents du spectacle, hier encore contradictoires mais complémentaires et forcément associés, parallèles, accordés aux mêmes efforts et aux mêmes produits, aplanissaient aujourd'hui leurs différences et leurs différends (cinéma-TV, etc.) et n'y retrouvaient plus *leur compte*. Comme si les rouages du cinéma, hommes et systèmes, perdaient leur caractère auparavant sériel, leurs liens de nécessité, leurs hiérarchies fonctionnelles et roulaient sans ordre à la rencontre d'œuvres non plus déterminées *mais* accidentelles — et bien souvent accidentées.

Je sais bien que l'accident, comme les poètes ont la malice de le dire, est la loi de l'art et son lieu. Mais l'accident surgi *dans un désordre* qui n'était qu'apparent ; l'accident révélateur d'un ordre et d'une profondeur plus grands dans les desseins de l'art : l'accident Hollywoodien par excellence, c'est-à-dire, dans les grandes années, la règle au niveau le plus haut. Mais ici le désordre est plus profond. Sans doute est-il mortel : du moins, vital. Les facteurs créatifs du cinéma américain deviennent antagonistes ; il est vain de tenter d'en réconcilier le puzzle : techniques et technique, soucis industriels, commerce, art, publics et publicité, œuvres et créateurs, la liste en est connue, elle n'a d'ailleurs jamais changé, simplement les rapports de ses termes sont-ils aujourd'hui incohérents. Si la confusion n'est pas nouvelle, si elle est inévitable et vitale, ses effets se retournent contre la totalité *qu'ils avaient fini par servir*. Ou bien, et d'un autre point de vue, il se passe à propos du cinéma américain ce qui arriva à l'Europe à propos de l'art tout entier : une crise et une prise de conscience. La connaissance des conditions de création influe sur ces conditions et les modifie. Pas toujours dans le bon sens. La reconnaissance toujours plus absolue du cinéma comme art, et du *cinéma américain* comme *cinéma privilégié*, commence à troubler les rapports de l'art et de l'industrie, de « l'art » et du cinéma, du cinéma américain et d'Hollywood. La conquête de ses dimensions esthétiques exemplaires, la conquête de son accomplissement classique se doublent pour le cinéma américain d'une crise de lucidité sur lui-même. Influence européenne, et critique.

Ce n'est plus seulement l'Europe, mais l'Amérique qui part aujourd'hui à la recherche d'elle-même. N'en prenons pour témoin qu'un épiphénomène : la parution, à un mois de distance, dans le très New Yorkais « *Film Culture* » d'un article d'Andrew Sarris sur la politique des auteurs et ses applications américaines, puis d'un répertoire des cinéastes américains reconsidérés sous cet angle. Ce n'est pas tant ces articles eux-mêmes, qui reprennent plus ou moins les thèses déjà anciennes des CAHIERS, mais le scandale qu'ils provoquèrent dans la critique américaine. Que les CAHIERS parlent comme ils parlent du cinéma américain, ce peut être troublant, mais jamais grave : la France, l'Europe, les intellectuels... Mais quand, d'Amérique, on tente d'imposer le cinéma américain aux Américains, c'est une vague unanime de protestations, une barrière qui s'élève de toutes parts contre cette nouvelle frontière. Non point tant qu'on continue de défendre Huston et Zinnemann contre Walsh ou Hawks, mais surtout qu'on s'indigne véritablement que quiconque puisse un instant mettre le cinéma américain au-dessus de l'européen, ose privilégier ce qui reste le grand complexe de l'Amérique : son *cinéma*. Car l'Amérique se cherche aujourd'hui, mais pas où elle est : où elle se voit, où elle voit le cinéma, de l'autre côté de l'eau. Nouveau paradoxe.

Mais qui rejoint encore ceux du cinéma et de la critique : un classicisme qui se refuse comme tel par désir d'une modernité, déjà présente et possédée dans le classicisme initial.

Repartir à zéro. — Reste que, à l'intérieur comme à l'extérieur, dans son contexte créateur comme dans son contexte critique, c'est, semble-t-il, plus la *situation* du cinéma



A Distant Trumpet : Raoul Walsh et Guy Eltsosie, l'Indien Navajo qui joue le rôle de White Cloud.

américain qui change et a changé, que le cinéma américain lui-même. L'Amérique est plus contingente que le cinéma.

Repartons à zéro. Le cinéma américain passe un mauvais moment. Je ne fais allusion aux crises économiques ou créatrices qu'il traverse aujourd'hui. Les problèmes que ces difficultés hollywoodiennes soulèvent sont surtout affaire d'hommes, de temps. Ils n'affectent pas spécialement, je crois, le cinéma américain dans son existence (j'entends aussi : son essence) : dans ses conditions plutôt, dans son contexte. Je ne crois pas que ce contexte (Hollywood, sa grandeur et sa chute, la société américaine dans son ensemble et ses antinomies) soit *essentiel* au cinéma américain. Il le fut, sans doute, à l'âge des naissances. Naissance ininterrompue depuis, et c'est pourquoi le cinéma américain est aujourd'hui *à lui-même son propre contexte*. Ce n'est pas l'histoire, mais l'histoire de l'art qui fait l'art et le garde neuf, le préservant de toute autre histoire que la sienne.

Tout désormais dans le cinéma américain l'assure tel qu'en lui-même il est sans cesse amené à se changer : il est à lui-même sa totalité déterminante. Ses caractéristiques, fondées sur deux impératifs des temps de crise (précisément) : la nécessité et la fonction, le guident pour longtemps sur une route encore longue parce que *toujours recommencée*. L'art, une fois art, n'échappe plus à lui-même. Et c'est à cette *tradition* du cinéma américain, à sa continuité de directions et à sa complémentarité de propos (à son unité), et non à quelques conditions extérieures et plus ou moins fondées, qu'il appartient maintenant de déterminer son avenir. Avenir plénier, s'il n'y a pas à douter de ce qui sup-

prime le doute : l'homme sait encore renouveler son génie. Si l'art se nourrit du monde, il vit de lui-même ; je parierai une fois encore pour la force propre de l'art contre, ou malgré celle de la société.

Mais ces crises et difficultés de toutes sortes qui semblent paralyser ou préoccuper le cinéma américain *dans ce moment* où elles l'assaillent, on peut croire que, loin de lui être néfastes, fatales, elles vont encore le servir. L'art ne peut s'en passer. On sait qu'il s'en accommode depuis *toujours* et s'en fortifie ; il lui faut, comme à l'adolescent, l'homme, le malade (qu'il est tour à tour), l'épreuve, pour s'assurer toujours mieux de lui-même. Ces urgences paraissent ébranler le *cinéma*, elles ne le compromettent pas. Elles l'associent en fait, l'installent dans une dialectique vitale, dans un souci renouvelé du dépassement. Si elles le mettent en *question*, ce n'est que vis-à-vis de lui-même : elles rendent le cinéma *responsable*. Ce qui n'est pas un mal.

Il faudrait aussi montrer les rapports entre la situation présente du cinéma américain et ce qui, de lui, s'inscrit depuis son origine dans son éternité. En bref, il faudrait voir quelle est la situation moderne d'un art classique, situation risquée, mais qui n'est pas sans faire de ce classicisme une forme seconde, évoluée, accomplie et réussie de toute modernité passée comme à venir.

Mais tout reste à *faire*. Je veux dire que ce qui nous sépare le plus du cinéma américain, ce n'est pas la masse des choses faites, dites, qui nous en approcherait, plutôt, mais de ne pas continuer à *faire* et à dire.

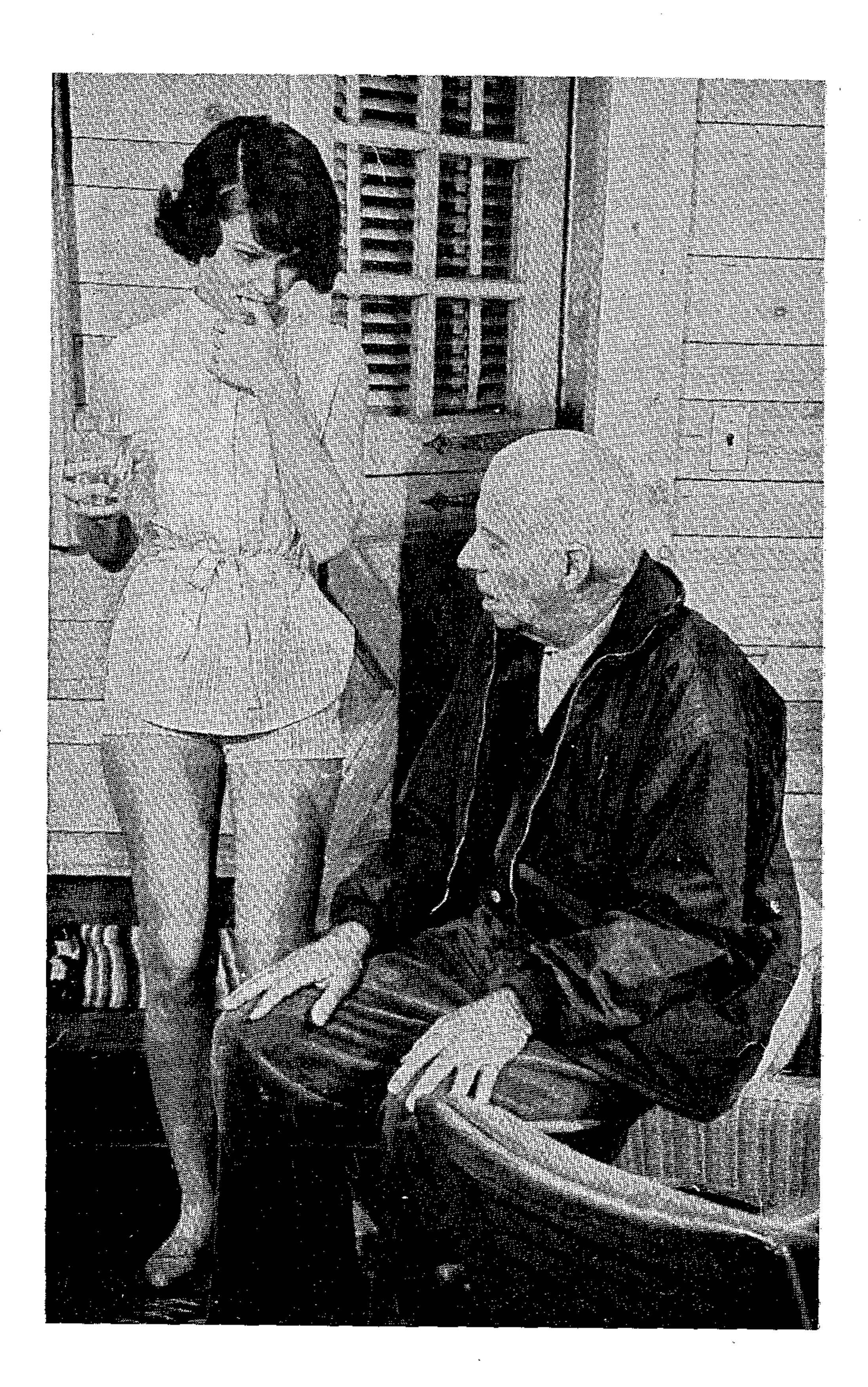
Que faut-il *faire* ? Qu'apporter au cinéma américain qu'il n'ait déjà de lui-même ? Rien, si l'on se croit porteur de savoir. Et, sans doute, que des questions : questions nouvelles, anciennes questions répétées. Mais il est une chose sans laquelle le cinéma américain n'est rien. Pas l'Amérique (car il est partout aussi bien qu'ailleurs). Une chose qui l'efface s'il ne l'a, et qui l'eût empêché d'être s'il ne l'avait eue : j'entends nous-mêmes. Bien sûr. Que croyez-vous ? Le cinéma américain aurait pu naître, grandir, mourir et disparaître sans notre secours : sans même que nous nous en apercevions. Mais ce serait tout juste comme s'il n'avait jamais été. (Car il n'aurait pu laisser d'autres traces de son passage que celles en *nous*.) Il se passe en tout point de nous, pour être industrie, commerce, américain, etc. Mais pas pour être cinéma. Car nous ne nous passons pas de lui, et c'est d'abord pour *nous* qu'il existe. Et par nous. (Qu'il le sache et le veuille ou pas.) Il en est de lui comme de tous objets : toujours là et présents, et pourtant fantômes tant que rien ne va vers eux les *nommer* en échange. Nous avons privilégié le cinéma américain : cela suffit à nous faire ses spectateurs privilégiés. Pour les autres, il n'est pas. Il est pour nous le seul. *C'est de ce cinéma américain*, bien précis, bien concret cette fois qu'il faut encore parler.

Bien concret, c'est-à-dire bien abstrait (parce qu'exemplaire par la concentration des traits essentiels moins d'un monde que d'un cinéma), le cinéma américain nous proposera-t-il toujours l'énigme de ses évidences ? C'est en effet le dernier *mot* de la critique à son endroit. Le plus juste aussi, et sans doute aussi, sur la réalité de ce cinéma des biens dérobés, le plus ouvert — malgré le paradoxe de la proposition critique finale et indépassable : que la clarté, pensée, devient complexe, et la profondeur superficielle ; tandis que, filmée, c'est tout l'inverse.

Mais quel en est le premier *mot* ? Je le vois dans ce rapport ambigu mais inévitable entre le cinéma américain et sa critique. C'est dans cette *double* existence : face à lui-même et face à nous, dans cette situation cette fois *existentielle* qu'il se dissimule le mieux. Il n'est pas question pour la critique d'aborder de front l'univers infiniment mobile et proche du cinéma américain. Sous peine de se dissiper en particularités documentaires mais inessentielles. Au mépris des structures fondamentales. Ces structures sont bien réelles, elles sont donc contradictoires (on l'a vu) et abstraites. A meilleure raison leur analyse. Mais qu'il suffise à cette analyse de permettre des questions plus concrètes : rien, en effet, n'est au départ plus abstrait que la notion de « cinéma américain ». Rien pourtant n'est plus précis, défini, vivant et concret que ce qu'elle recouvre : que ce qu'elle masque ?

Jean-Louis COMOLLI.

Le regard concret : Paula Prentiss et Howard Hawks, *Man's Favorite Sport ?*





Jack Lemmon (*Irma La Douce*).

Jean-Claude Batz

LA MUTATION

DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE AMÉRICAINE

Il nous a paru nécessaire de faire le point sur l'évolution économique du cinéma américain et sa situation actuelle. Rien n'y pouvait mieux prétendre que l'étude de Jean-Claude Batz : « A propos de la crise de l'industrie du cinéma », qui vient de paraître à Bruxelles (Etudes du Centre National de Sociologie du Travail - Editions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles - 1963). Le lecteur en trouvera ici quelques extraits, qui concernent plus particulièrement notre propos.

L'apparition de la télévision a mis en question le spectacle cinématographique. A mesure que les réseaux de télévision couvraient des territoires de plus en plus étendus, que le nombre de télérécepteurs augmentait, le public désertait les salles obscures. Cette désaffection prit les proportions d'un cataclysme dans des pays comme les Etats-Unis et l'Angleterre, où le nombre de récepteurs monte en flèche entre 1950 et 1960 jusqu'à approcher le seuil de saturation.

C'est l'assise financière de toute l'industrie qui se dérobe : les salles ferment, la production diminue, les studios travaillent au ralenti, les réalisateurs, les acteurs, les techniciens sont réduits au chômage.

La crise se développe d'abord aux Etats-Unis et en Angleterre. Elle fut si sévère que nombre de personnes tinrent Hollywood pour frappé à mort. Les apparences semblaient donner quelque fond à cette opinion, mais le diagnostic était hâtif et de multiples symptômes apparaissent aujourd'hui pour le démentir. Nous serions enclins à penser que le cinéma américain renaît de ses cendres — si toutefois il fut jamais réduit en cendres — et que l'épreuve qu'il a traversée lui a permis de faire peau neuve. Et ceux-là qui, en Europe, l'avaient trop vite enterré risquent fort de le retrouver demain plus puissant, s'appuyant sur un nouvel équilibre et sur des méthodes de concurrence plus insidieuses, d'autant plus redoutable pour le cinéma européen que ce dernier, demain, sera plus vulnérable.

Notre propos est de parcourir rapidement certains aspects de la mutation accomplie au cours des années récentes (1958-1962) par l'industrie cinématographique américaine. Cette mutation fut provoquée par la crise qui suivit l'effondrement du marché intérieur. De 1951 à 1958, le public hebdomadaire des salles américaines tomba de 90 à 42 millions de spectateurs. La désaffection du public, par sa brutalité et son ampleur, ébranla l'empire d'Hollywood.

La mutation dont nous voulons parler traduit la réaction de l'*organisme cinématographique* à cette agression subite et violente. Ainsi comprise, elle s'identifie avec l'ensemble des processus d'adaptation par lesquels le cinéma américain a cherché à survivre à la crise ou même à se développer, en dépit de celle-ci. S'adapter, c'est aussi se transformer. Et lorsque la transformation est aussi profonde que celle qui vient de bouleverser les structures traditionnelles de l'économie cinématographique américaine, nous pensons que l'on peut parler d'une véritable mutation.

Parmi la masse des faits, des événements qui ont marqué cette période de crise, nous avons cherché à distinguer les tendances les plus générales, les plus importantes et, au-delà, des symptômes, les perspectives d'une évolution. Nous nous sommes arrêtés à quelques phénomènes qui nous semblent caractéristiques à cet égard : l'alliance aujourd'hui définitivement scellée entre les industries du cinéma et de la télévision, l'ouverture du marché américain aux films étrangers, les investissements cinématographiques américains dans les entreprises de production étrangères.

I. — LA STABILISATION DU MARCHE AMERICAIN

La crise de l'industrie cinématographique américaine trouve son origine dans la brusque contraction de la demande, imputable elle-même au développement de la télévision (1) et de la motorisation (2), principalement.

Lorsqu'on incrimine, à juste titre, la télévision, encore faut-il remarquer que sa puissance concurrentielle vis-à-vis du spectacle cinématographique s'est trouvée très largement accrue par le fait du cinéma lui-même. Expliquons-nous : les grandes compagnies productrices, nous le verrons, ont très tôt composé avec la télévision et, malgré les objurgations véhémentes des associations d'exploitants, ont finalement cédé aux réseaux de télévision les droits de projection d'un nombre imposant d'anciens films qu'elles possédaient en stock. Le résultat fut, quant à lui, de distraire encore davantage le public des salles de cinéma au profit des écrans de télévision. La crise affecta tous les secteurs de l'industrie, encore que différemment. L'exploitation subit le choc et la production le contrecoup.

Le premier fut la baisse des recettes, qui aboutit à la fermeture des salles marginales. Fin 1959, le nombre des salles *quatre murs* (3) était tombé à 11 335, alors qu'il voisinait le chiffre de 20 000 dans les années d'après-guerre.

La seconde conséquence, moins immédiatement prévisible, fut la pénurie de films à programmer. C'était l'aspect « boomerang » de la crise : Hollywood, dont les rentrées tarissaient, avait dû se résoudre à réduire la production et ne suffisait plus à alimenter les circuits nationaux de salles. De 1944 à 1951, le nombre annuel de films produits par les compagnies américaines oscillait entre 350 et 400. Ce chiffre est tombé à 258 en 1958, à 181 en 1959 et à 151 en 1960 ; remonté à près de 200 en 1961, il connaît une nouvelle chute en 1962 (4).

---

(1) Le taux de saturation en pourcentage nombre de télérécepteurs/nombre de foyers était de 30 % en 1951 ; il atteignait près de 90 % en 1959 (Voir J. Cordonnier : « L'évolution de la fréquentation cinématographique aux Etats-Unis », *Bulletin du C.N.C.F.* n° 65).

(2) Le nombre de kilomètres roulés par habitant de plus de 20 ans passe de 3 000 en 1943 à 8 000 km/an en 1957 (*Ibidem*).

(3) « Four walls » : cette expression désigne les salles traditionnelles par opposition aux « drive-in ».

(4) D'après l'association des exploitants, la *Theater Owners Association*, 67 films seulement ont été mis en chantier par les grandes compagnies productrices pendant le premier semestre de 1962, contre 99 pour la période correspondante de 1961 (*Variety*, 18-7-62/25-7-62). Il semble que la production totale de 1962 ne doive pas dépasser 120 à 130 films.

Les exploitants engagèrent des investissements très onéreux pour augmenter le confort de leurs salles et les équiper avec le matériel permettant la projection panoramique et stéréoscopique. Les initiatives en ce domaine étaient destinées principalement à donner, face à la concurrence de la télévision, de nouveaux attraits au spectacle cinématographique. En fait, ces initiatives venaient des grandes sociétés productrices qui, par le moyen d' « *innovations techniques* » *espéraient réaliser* une opération analogue à celle de la Warner Bros. On se souvient que celle-ci, en lançant le parlant, permit au cinéma de surmonter vers les années 1926-1928 une des crises les plus graves de son histoire. Si l'on a vu tout à coup, dans les années cinquante, le marché inondé de films en couleur et les salles contraintes d'acquérir à grands frais des équipements divers, il s'agissait bien moins de recherches techniques ou *esthétisantes que d'une vaste opération* publicitaire devant ouvrir une nouvelle carrière à des films de prestige que ne pouvait réaliser la télévision.

Le fond de la dépression semble avoir été atteint et de nombreux signes de redressement, manifestes depuis 1960, montrent qu'un nouvel équilibre est en train de s'établir.

La fréquentation, descendue à 42 millions de spectateurs par semaine en 1959 est remontée à 43,5 millions en 1960 et à 44 millions en 1961. D'après l'agence d'informations statistiques Sindlinger, cette évolution favorable persiste en 1962.

La perte de 55 % du public américain et, dans une moindre mesure, le recul subi par ses films sur certains marchés internationaux contraignirent Hollywood à quelques « déchirantes » révisions budgétaires.

Le raffermissement du marché national à partir de 1959, l'ouverture de nouveaux débouchés en Afrique et en Asie, mais surtout la reconversion de ses activités de production et de distribution allaient cependant permettre à Hollywood de rétablir un équilibre compromis et de retrouver, en même *temps que la santé financière* (5), sa vitalité expansionniste.

Deux tendances principales caractérisent cette reconversion : interpénétration des activités de cinéma et de télévision d'une part, tournage de films dans les pays étrangers d'autre part, le plus souvent dans le cadre d'accords de coproduction avec les entreprises cinématographiques européennes.

II. — L'IMPORTATION DE FILMS ETRANGERS

En 1950, les films étrangers distribués par les *Major Companies* et les *Independent Companies étaient respectivement* de 21 et 218, soit 239 au total.

Ces chiffres mesurent l'ampleur de la pénétration du film européen sur le marché américain :

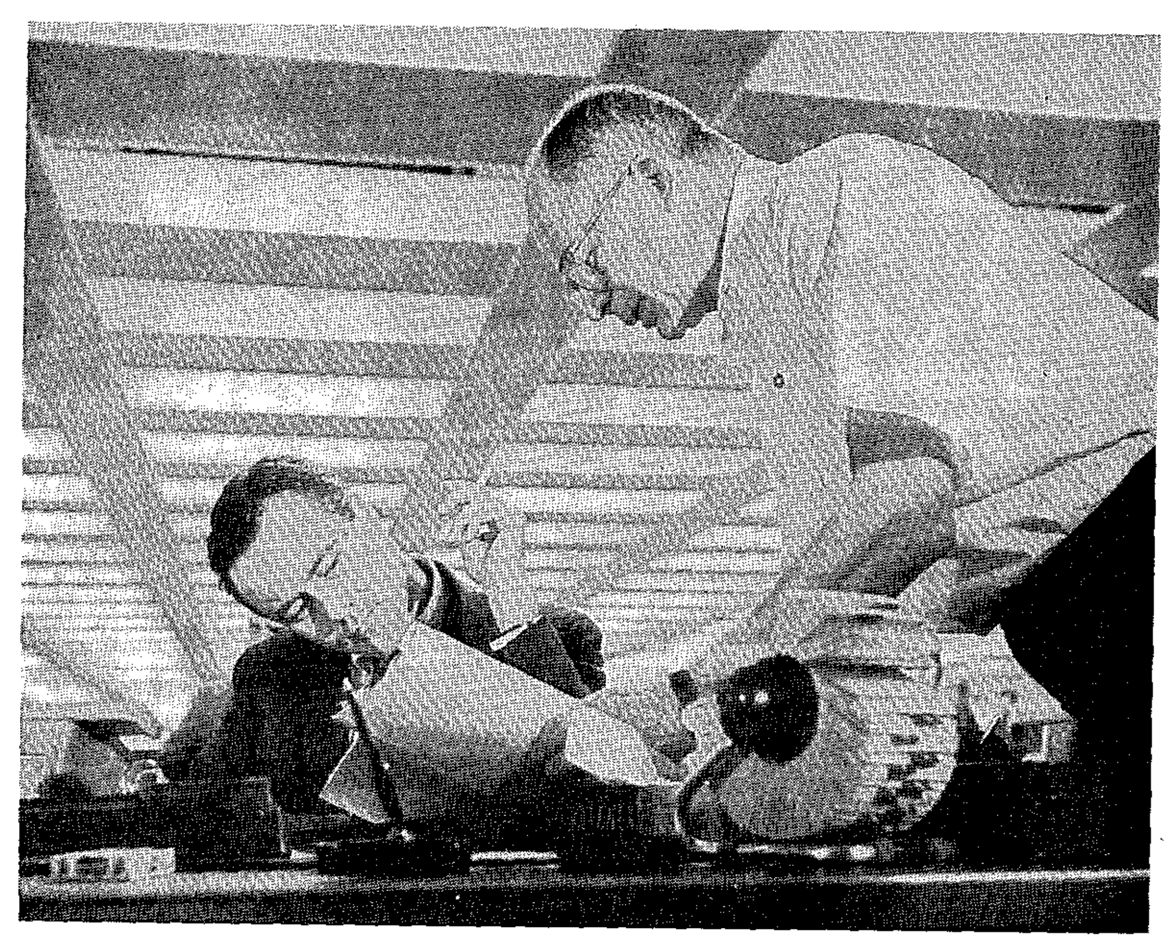
Nationalité des films	Recette-distributeur (en millions de dollars)	
	1960	1961
Anglais	23,0	41,0
Italiens	12,2	11,1
Français	5,2	3,0
Allemands	1,2	1,8
Autres	8,7	12,3
Totaux	50,3	69,2

Le film européen est sorti des *Art Houses* pour se répandre dans les plus grandes salles d'exclusivité et jusque dans les petits cinémas de la province américaine, jusque dans les *drive-in* du Connecticut et du Massachusetts.

La série des films de Brigitte Bardot, depuis le succès initial de *Et Dieu créa la femme*, assure des recettes records aux distributeurs. Le film *La dolce vita*, sous-titré aux Etats-Unis et tiré à 200 copies, tenait en septembre 1961 l'affiche depuis 27 semaines consécutives à

(5) D'une analyse des bilans des neuf principales sociétés américaines de production et de distribution faite par la *Theatre Owners Association*, il ressort que ces neuf sociétés ont réalisé en 1961 un bénéfice global de 46,7 millions de dollars contre 35,4 millions de dollars en 1960 (*The Film Daily*, 7-6-62). Cette évolution favorable ramène progressivement les profits de l'industrie au niveau qu'ils atteignaient avant la crise.

(Cependant, nous indiquons, sous toutes réserves, le déficit de la M.G.M. pour 1962-1963 : 87 millions de francs. - N.D.L.R.)



Jack Lemmon et Billy Wilder *(The Apartment)*.

New York et figurait à la troisième place au *Box Office*. La version anglaise du film français *La Loi*, distribuée par M.G.M. et tirée à 600 copies, est louée en septembre 1960 à 2 160 salles. Le film belge *Les seigneurs de la forêt*, distribué par Fox, réalise cette même année 475 000 dollars de recette. Sur les 343 films admis à concourir pour l'Oscar 1961, 160 sont étrangers, la Grande-Bretagne occupant la première place, suivie dans l'ordre par la France, l'Italie et l'Allemagne. Le *Guide des films étrangers*, publié en 1961 par la T.O.A. (*Theatre Owners Association*) contient 1 123 titres de films distribués par 90 compagnies, etc.

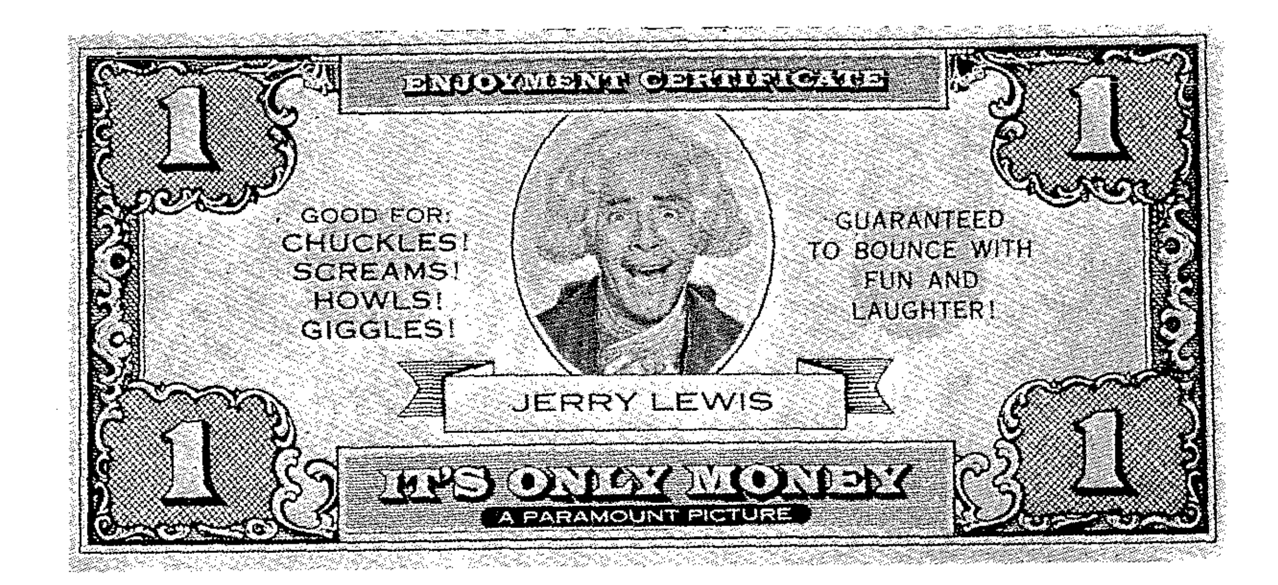
Si l'on devait décrire brièvement la situation actuelle du film étranger aux Etats-Unis, il faudrait en souligner quelques aspects importants :

a) la pénétration du film étranger, lente au début, s'est accélérée ces dernières années ; sa recette globale a augmenté de 41 % de 1958 à 1959, de 27 % de 1959 à 1960 et de 38 % de 1960 à 1961, c'est-à-dire qu'elle s'est trouvée multipliée par 2,5 en l'espace de trois ans ;

b) quand on parle du film étranger, il faut entendre qu'il s'agit principalement du film européen. En 1961, les films anglais, italiens, français, allemands et grecs réalisaient 87 % environ de la recette totale du film étranger (75 % pour les seuls films anglais et italiens) ;

c) le rendement individuel des films étrangers est extrêmement variable. Des films comme *La dolce vita*, *La Ciociara*, *Room at the Top* font des recettes de distribution situées entre 2 et 4 millions de dollars, tandis que des centaines d'autres films n'ont pratiquement pas d'audience. Le film grec *Jamais le dimanche* dépasse les trois millions de dollars de recette en 1961, mais les cinq autres films grecs programmés la même année totalisent 113 000 dollars (le rapport des rendements individuels est ici de 1 à 1 500 !) ;

d) les *Major Companies* jouent un rôle prépondérant dans la diffusion des films étrangers et, dès à présent, drainent vers les caisses de leurs sociétés de distribution plus des deux tiers



de la recette de ces films. De plus, le rendement individuel des films étrangers programmés à leur initiative est dans un rapport de 30 à 1 avec celui des films distribués par les sociétés indépendantes (750 000 dollars en moyenne contre 25 000 dollars, pour l'année 1961).

A première vue, ce rapport pourrait paraître surprenant. Comment peut-il se faire que, en moyenne, les films proposés par les grands monopoles rencontrent auprès du public un succès tellement plus grand que celui réservé aux films des petites firmes indépendantes ? Ce phénomène discriminatoire illustre la puissance conservée par les monopoles, bien plus qu'il ne s'explique par des différences dans la qualité intrinsèque des films.

La puissance financière des *Major Companies* leur permet d'écumer la production étrangère et de payer cher l'achat ou les droits de distribution de films qu'elles supposent promis au succès commercial, qu'il s'agisse d'un succès de scandale ou de prestige : films à grand spectacle, films au générique riche en vedettes, parfois aussi films de modeste extraction mais qui, ayant fait carrière en Europe, arrivent aux Etats-Unis précédés d'une flatteuse réputation.

III. — LE PHENOMENE DE LA « PRODUCTION DESERTRICE »

Le problème de la *production désertrice* (6) occupe depuis 1960 une place considérable dans la presse corporative du cinéma américain. Passé à l'avant-plan des préoccupations des milieux professionnels, il a soulevé un débat qui a retenti jusqu'à la Chambre des Représentants.

De quoi s'agit-il ? L'expression de *production désertrice* désigne diverses formes d'investissements cinématographiques américains à l'étranger.

Il s'agit tantôt de production américaine tournée à l'étranger : les films gardent la nationalité américaine, ils sont tournés avec des vedettes et des réalisateurs américains, mais ils utilisent les studios et les techniciens européens. Ce sont souvent des films à gros budget comme *Ben Hur*, *Guerre et Paix*, etc.

Il s'agit tantôt de films de nationalité européenne, réalisés en Europe par des acteurs et des techniciens européens, mais financés ou cofinancés par des capitaux américains.

La formule la plus répandue reste cependant celle de la coproduction américano-européenne. En fait, les deux premiers cas envisagés plus haut sont également des formes de coproduction, mais d'une coproduction déséquilibrée où l'apport d'une des parties est limité à un seul aspect des besoins de la production : les techniciens et les studios dans le premier cas, les capitaux dans le second. La coproduction suppose normalement un mélange plus intime des contributions propres à chaque partenaire et un plus exact équilibre de celles-ci dans chacun des domaines de la production.

Enfin, les investissements américains peuvent se présenter sous forme de participations financières à des sociétés cinématographiques européennes de production, de distribution et d'exploitation.

---

(6) « The runaway production ». L'expression a été forgée à Hollywood.

La Columbia a des accords de coproduction avec Dino de Laurentiis et Moris Ergas en Italie, avec Raoul Levy et F. Cosne en France, avec British Lion et Hammer Films en Angleterre, etc. Elle projette d'étendre ses activités à l'Allemagne et à l'Espagne. En 1962, la Columbia aura des intérêts dans 36 films tournés en Europe et dont beaucoup n'iront jamais aux Etats-Unis. Dans une déclaration rapportée par *Ciné-Presse*, Mike Frankovitch, vice-président de la Columbia, marquait l'intention de faire de leur société filiale, *Orsay Films* « une très importante compagnie de production en France ».

De son côté, Metro-Goldwyn-Mayer a conclu des accords de coproduction avec Titanus en Italie, avec Gaumont (7) et Jacques Bar (8) en France.

La M.G.M. participe aussi au financement de productions isolées (9). La compagnie américaine Embassy, présidée par Joe Levine et qui travaille en étroite collaboration avec M.G.M., a également un accord avec Titanus, ainsi qu'avec Carlo Ponti, Galatea et Lux Films en Italie et avec le producteur Bokanowski (10) en France.

La Twentieth Century Fox prévoit le tournage d'une dizaine de films à l'étranger pour un budget total estimé à 31 millions de dollars.

Cette énumération, qu'il serait fastidieux de prolonger, mesure l'ampleur du phénomène, sans permettre pour autant d'apprécier très exactement le montant des investissements américains à l'étranger. Aucune statistique globale n'existe sur ce sujet. D'après un rapport présenté par les syndicats américains du spectacle (C.I.O. et A.F.L. Film Council) devant le sous-comité du travail de la Chambre des Représentants, 509 films financés par les Etats-Unis auraient été tournés à l'étranger entre le 1er janvier 1949 et le 3 novembre 1961, principalement en Angleterre, en Italie, en France, en Allemagne et en Espagne. Huit grandes compagnies américaines : Columbia, 20th Century Fox, Metro Goldwyn Mayer, United Artists, Warner Bros, Paramount, Universal et Allied Artists, auraient été à l'origine de 364 de ces films, soit 72 % du total (11). Ce mouvement, amorcé dans les années 1949 à 1953 (12), s'accéléra ensuite pour prendre sa véritable ampleur dans les dernières années (13). Dans un article publié par le journal *Variety*, William Ornstein propose une liste de 90 films réalisés en 1961

---

(7) Accord portant sur la coproduction de plusieurs films par an, qui seront réalisés en France et distribués mondialement par M.G.M., sauf en France et en Belgique (*Variety*, 22-3-61).

(8) M.G.M. et Jacques Bar se sont associés en 1960 pour former la compagnie de production CIPRA. En un an d'existence, cette société a réalisé 8 films, dont la distribution mondiale est assurée par M.G.M. Le producteur J. Bar aurait conservé une participation de 51 % dans l'association (*Variety*, 21-12-60 - 21-6-61). Il est à noter que Jean Gabin est lié par contrat au producteur Jacques Bar.

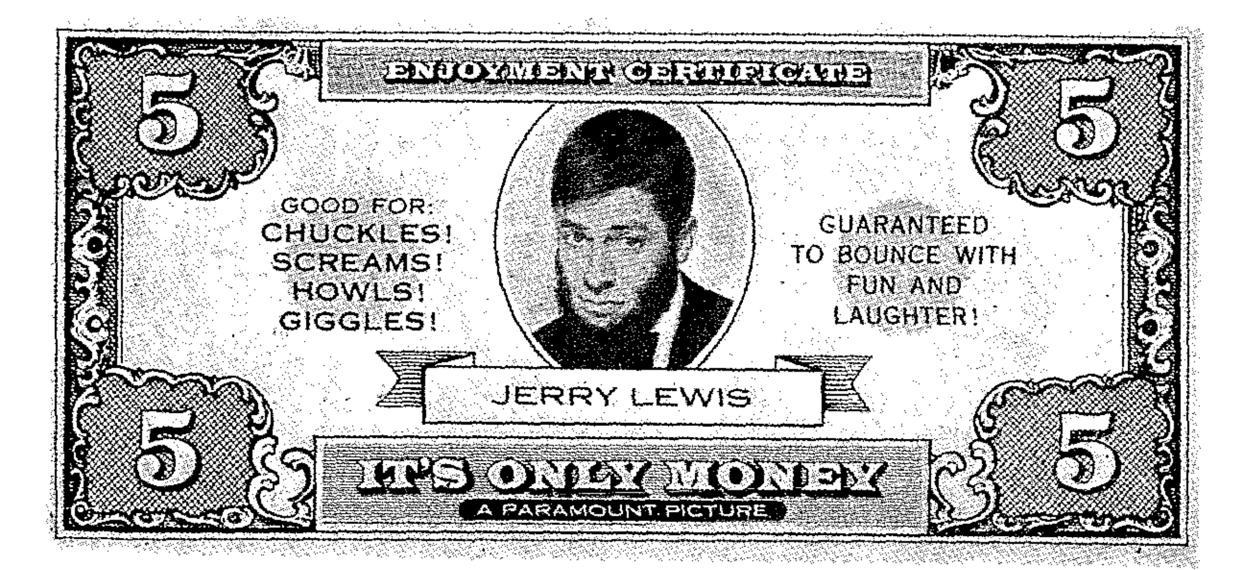
(9) C'est ainsi qu'elle aurait pris, avec un versement d'un million de dollars, une part majoritaire dans le financement du dernier film de René Clément, *Demain est un autre jour* (*Variety*, 25-7-62).

(10) Accord pour la coproduction de trois films par an, plus cette première année un quatrième auquel doit être associée la Mosfilm de Moscou (*Motion Picture Herald*, 20-6-62).

(11) Columbia venant en tête avec 81 films (16 %).

(12) Principalement en Grande-Bretagne, suite à l'institution de *l'Eady Fund*.

(13) Actuellement, l'Italie est en train de prendre une place très importante, aux côtés de l'Angleterre, dans la collaboration avec le cinéma américain. D'après l'*Araldo dello Spettacolo* (n° du 9-6-61), les investissements cinématographiques des Etats-Unis dans la production italienne auraient atteint 6 147 millions de lires en 1959 et 4 622 millions de lires en 1960. Pour 1961, on estimait que les producteurs étrangers avaient dépensé 20 millions de dollars en Italie (bilan de l'année 1961 par Eitel Monaco - *Araldo dello Spettacolo*, 12-1-62).



à l'étranger et qui auraient été totalement ou partiellement financés par des sociétés productrices américaines ; en regard, il donne la liste de 162 films réalisés sur le territoire des Etats-Unis à l'initiative de ces mêmes sociétés (14).

Il semble donc bien que cette évolution se précise, se précipite avec le temps et que l'année 1962 sera marquée par une recrudescence de l'activité des sociétés américaines à l'étranger (15).

Un autre aspect de cette évolution mérite l'attention. La proportion des superproductions, des films à grand spectacle réalisés dans les pays étrangers ne cesse de croître. Le partage des investissements cinématographiques américains entre la production nationale et le tournage à l'étranger ne peut être correctement analysé si l'on ignore cette tendance (16).

Aux Etats-Unis, le problème de la *production désertrice* a entraîné l'ouverture d'un débat où s'affrontent, souvent avec violence, les grandes compagnies productrices et les syndicats de réalisateurs, de techniciens, de gens de studio, d'acteurs et de musiciens.

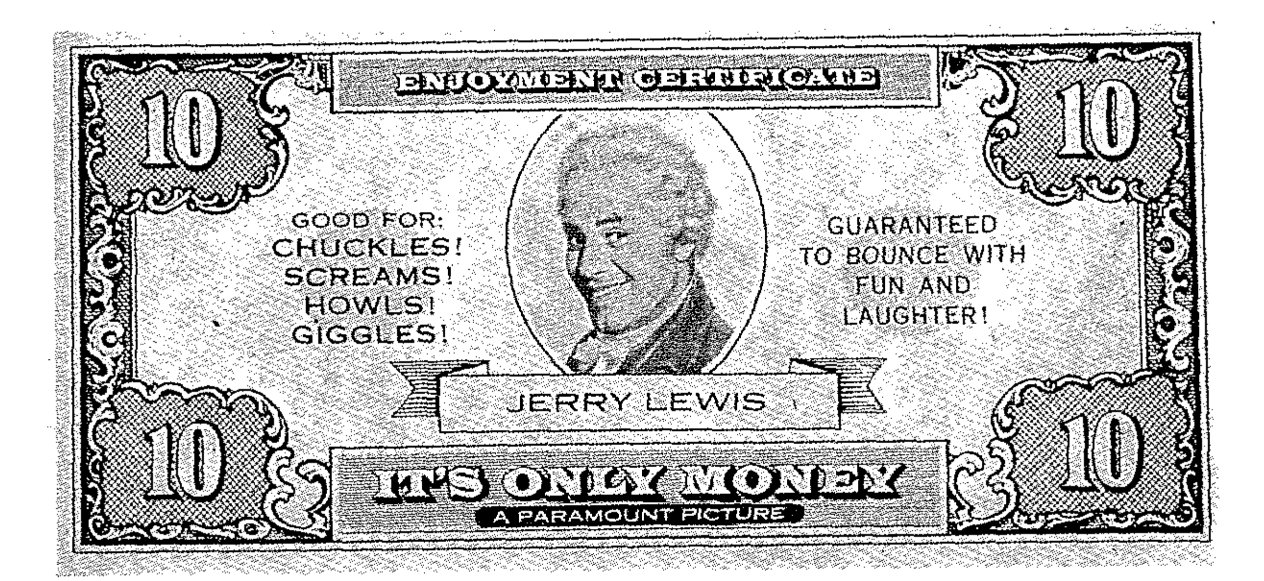
---

(14) *Variety*, 10-1-62 :

	Totaux	*Films réalisés à l'étranger*	*Films réalisés aux Etats-Unis*
Allied Artists	10	2	8
American International	18	14	4
Columbia	31	15	16
W. Disney	7	3	4
Metro-Goldwyn-Mayer	24	10	14
Paramount	16	1	15
20th Century Fox	33	9	24
United Artists	37	10	27
Universal	9	1	8
Warner Bros	15	5	10
Indépendants	47	20	27
Dessins Animés Indépendants	5	0	5
	252	90	162

(15) D'après *Variety*, sur les 88 films que dix grandes compagnies se disposent à distribuer au cours du second semestre 1962, 36 ont été réalisés à Hollywood, 8 partie à Hollywood et partie à l'étranger, tandis que 44 ont été réalisés complètement à l'étranger, soit 50 %.

(16) Nous ne possédons malheureusement pas de statistique globale permettant de mettre cette tendance en évidence. Nous nous bornerons à signaler, à titre indicatif, que les 22 films américains qui se trouvaient en cours de réalisation à l'étranger vers la mi-1962 représentaient ensemble un investissement de l'ordre de 75 millions de dollars (*Variety*, 15-8-62), ce qui correspond à un coût unitaire de loin supérieur à la moyenne.





Les investissements cinématographiques des sociétés américaines en Europe se juxtaposent aux efforts qu'elles continuent à déployer pour exporter vers l'Europe leurs films nationaux ; le premier phénomène (exportation de capitaux) est cependant en train de prendre le pas sur le second (exportation de films), tout en se conjuguant avec lui pour étendre le contrôle d'Hollywood sur les activités cinématographiques européennes.

Il ne semble pas que les réactions des syndicats, ni même l'adoption de certaines mesures de contrainte légale, soient susceptibles d'inverser ou d'arrêter un mouvement que commandent les intérêts vitaux de puissants monopoles cinématographiques et dont l'orientation, pour le surplus, correspond aux lignes de force de l'actuelle politique de *marché atlantique* prônée par le gouvernement Kennedy.

En fait, l'ampleur des investissements cinématographiques américains dans les pays européens au cours de ces dernières années ne peut être expliquée par le protectionnisme européen. Nous pensons que ce phénomène ne peut être expliqué que si on le considère comme une manifestation, *dans des circonstances déterminées,* de la tendance fondamentale et constante qui caractérise l'action des grands monopoles internationaux et particulièrement des grandes sociétés monopolisées du cinéma américain : recherche du plus large profit, expansionnisme et politique de domination des marchés (17).

L'importance relative des marchés étrangers.

Les recettes étrangères transférables, à peu près stabilisées depuis 1959, se situent depuis lors au voisinage de 215 à 225 millions de dollars et représentent environ 70 % de la recette étrangère totale. Cette dernière, qui doit osciller aux alentours de 300 millions de dollars, représente à son tour 53 % de la recette mondiale de l'industrie cinématographique américaine en 1960, 54 % en 1961.

Ces chiffres traduisent une réalité complexe : d'une part, ils témoignent de la vitalité expansionniste du film américain, d'autre part, ils mesurent clairement la dépendance dans laquelle se trouve celui-ci vis-à-vis des marchés étrangers. Que ces marchés se rétrécissent pour l'une ou l'autre raison : désaffection du public, adoption de mesures protectionnistes, etc., l'industrie cinématographique américaine, qui n'a plus chez elle une base de repli suffisante, se trouverait immédiatement menacée.

Cette dépendance apparaît comme une conséquence de la crise nationale. Une situation nouvelle transforme le contexte de la lutte internationale pour les débouchés : l'expansionnisme américain n'est plus seulement une politique offensive, il est devenu aussi une politique défensive. Ce n'est plus seulement son profit que l'industrie d'Hollywood cherche à accroître en colonisant les écrans du monde, c'est son existence qu'elle s'inquiète d'assurer.

La vulnérabilité des marchés étrangers.

Voici près de dix ans que le président de la M.P.E.A., Eric Johnston, déclarait : « Nous demeurons partisans de la suppression des barrières douanières et de la liberté des marchés cinématographiques mondiaux... Le cinéma ne deviendra une industrie florissante que si nous parvenons à la liberté complète de circulation des films ». Ces paroles, répétées souvent depuis,

---

(17) Ce caractère original que possède le film de n'être pas consommé matériellement, donc de pouvoir être consommé sans perte de substance, par un nombre illimité de spectateurs, entraîne cette conséquence que sa rentabilité est très directement fonction de l'étendue de son marché. Cette particularité explique la particulière agressivité du cinéma américain dans sa politique de conquête des marchés.

sont l'expression de la doctrine constante de l'industrie américaine du cinéma. A quiconque ignorerait que la liberté dont il s'agit est moins celle des échanges que celle de la conquête, ces vues pourraient paraître libérales.

Cette doctrine, il appartient à la M.P.E.A. de la faire triompher. L'importance accrue des marchés étrangers, les problèmes économiques et politiques que pose l'exportation du film américain ont fait que « la M.P.E.A. peut se comparer à un petit Département d'Etat » (18). Elle travaille d'ailleurs la main dans la main avec le vrai Département d'Etat. M. Eric Johnston, son président, a ses entrées à la Maison Blanche et est devenu une sorte d'ambassadeur itinérant des Etats-Unis, reçu par Staline, Adenauer et maints autres chefs d'Etat des nombreux pays qu'il visite régulièrement. L'importance du cinéma dans l'économie nationale explique moins le soutien officiel des autorités de Washington que la conscience qu'ont ces dernières du rôle idéologique et politique que joue le film américain dans le monde. Le cinéma est rarement oublié lors de la signature des grands traités internationaux et le rédacteur du *Film Daily* rappelait récemment que « le programme d'aide à l'étranger des Etats-Unis a valu à l'industrie américaine 50 % des recettes sur l'étranger depuis dix ans ». Le cinéma suit la diplomatie américaine comme autrefois les missionnaires suivaient les conquérants.

La libération des échanges dans le cadre de l'intégration économique favorise le développement des exportations intra-européennes, notamment les exportations de films, tandis que la plus grande mobilité des capitaux et des personnes a favorisé la pratique des cofinancements, des coproductions cinématographiques, toutes choses qui menacent à échéance proche ou lointaine les positions conservées par le film américain sur les marchés européens.

L'économie cinématographique américaine se voyait menacée de reposer sur une base de plus en plus précaire, aléatoire, du fait que les marchés étrangers, à l'égard desquels sa dépendance s'était accrue dangereusement, tendaient à échapper progressivement à son contrôle.

Il s'agissait, pour Hollywood, de conjurer cette menace. Mais par quels moyens ? Il ne faut pas perdre de vue que la production américaine s'est vue contrainte de réduire ses activités et tourne à moitié de sa capacité ancienne. Le nombre de films qui sortent annuellement des studios correspond aux nouvelles possibilités d'amortissement sur le marché américain et est insuffisant pour soutenir une politique de conquête des marchés étrangers sous la forme classique : l'exportation massive. Au demeurant, les barrières protectionnistes des pays d'Europe ne permettraient pas d'ouvrir la voie à une exportation massive.

La solution imaginée pour reprendre en mains le marché européen et tourner l'obstacle du protectionnisme consiste à exporter, plutôt que des films, des capitaux à investir dans des films à tourner en Europe. L'idée n'était pas neuve. Depuis toujours, l'industrie cinématographique américaine s'est attachée, par le moyen de participations financières, à renforcer son contrôle et à éliminer les concurrences étrangères. Dès 1948-49, après l'échec infligé par le cinéma français aux accords Blum-Byrnes, une première tentative de tourner en France des coproductions franco-américaines avait été amorcée. Elle tourna court à l'époque. Evoquant la signification possible de ce ballon d'essai, M. Frogerais, vice-président de la *Confédération Nationale du Cinéma Français* écrivait : « On a le droit de se demander si les films que les Américains viennent faire chez nous sont bien des coproductions ou si ce ne sont pas plutôt des productions étrangères entreprises en France parce que le prix de revient est moins élevé. Si cela était, nous assisterions alors à un véritable dumping dont nous serions victimes sur tous les marchés, y compris le nôtre ». La perspicacité de cette appréciation était sans défaut, sinon celui de s'exprimer au mode conditionnel.

Le phénomène de la *production désertrice* n'est pas nouveau dans son essence : l'exportation de capital financier par laquelle on peut le définir généralement reste une forme traditionnelle de la politique de domination des groupes monopolistes d'Hollywood (19). Ce qui est nouveau et particularise le phénomène, c'est son ampleur et l'ensemble des circonstances concrètes où il a pris naissance et s'est développé.

Les coûts de production.

Charlton Heston, le président du syndicat des acteurs d'Hollywood, remarquait : « Il n'y a pas de production *désertrice,* mais une production *chassée* par les coûts de production trop élevés. » Et comme pour lui donner raison, le même numéro de *Variety* rapportait les paroles du producteur--réalisateur G. Stevens : à contre-cœur, celui-ci se voyait contraint de tourner son prochain film, *La vie du Christ,* à l'étranger, la comparaison des coûts de production ne lui permettant pas d'hésiter.

---

(18) Il faut cependant souligner que si l'industrie cinématographique, considérée d'un point de vue économique, n'a qu'une importance mineure, le film a par contre une influence économique considérable. Paraphrasant une phrase ancienne, William H. Hays qui, après avoir été ministre de son pays, précéda Eric Johnston à la tête de l'organisation du cinéma américain, disait : « Le pavillon suit le film... », tandis que le président Herbert Hoover avait déjà remarqué que « là où le film américain pénètre, nous vendons davantage d'automobiles américaines, plus de casquettes, de phonographes américains ».

(19) Pour ne citer qu'un exemple, rappelons le célèbre accord *Parafumet* de 1926. En contrepartie du crédit que lui ouvraient Paramount Famous Players Lasky et Metro-Goldwyn-Mayer, le grand *konzern* allemand U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft) s'engageait à prendre en distribution vingt films des deux sociétés américaines et à consacrer 50 % du programme de ses cinémas aux films de la Metro et de Paramount.

C'est un fait que le coût de production moyen d'un film a plus que doublé en dix ans aux Etats-Unis, passant d'environ 650 000 dollars en 1949 à 1 400 000 dollars en 1959 (20) : la généralisation de la couleur, le recours aux procédés stéréoscopiques et panoramiques, les hauts salaires payés aux techniciens, les cachets exorbitants payés aux vedettes, l'augmentation des budgets publicitaires, les montants de plus en plus élevés payés pour acquérir les droits d'adaptation des best-sellers ou des derniers succès de Broadway sont autant de facteurs qui ont concouru à faire monter les frais de production. La mise en chantier d'une proportion toujours plus grande de superproductions caractérise l'histoire du cinéma américain en ces dernières années.

Le cinéma américain est, en fait, prisonnier de ses hauts budgets. Les grandes compagnies d'Hollywood se sont tant employées à conditionner le public, à répandre le culte de la



La « production désertrice » en marche : John Gavin, Charles Laughton et Stanley Kubrick *(Spartacus)*.

(20) Cette progression n'a cependant rien d'anormal. Depuis les débuts de l'industrie cinématographique et dans la plupart des pays producteurs, la progression des coûts se fait géométriquement, ceux-ci doublant de dix en dix ans environ. Le rythme semble cependant s'accélérer ces dernières années et le coût moyen de production aura vraisemblablement dépassé 2 millions de dollars aux Etats-Unis en 1962.

vedette et à lui inculquer que la qualité d'un film se mesurait aux millions de dollars qu'il avait coûté, elles ont créé un appareil industriel et administratif tellement lourd, qu'elles ne peuvent plus, le voudraient-elles, se dégager impunément du carcan de cette fausse grandeur.

Dans un article qu'il écrivait en 1960 dans le *Film Bulletin*, Bosley Crowther, le critique du *New York Times*, prophétisait l'abandon d'Hollywood au profit des studios européens pour des raisons économiques. Le *Film Bulletin* ajoutait que cette prophétie avait toutes chances de se réaliser si Hollywood ne se préoccupait pas résolument de former de nouveaux talents pour se libérer de la charge des salaires exorbitants demandés par le petit cercle d'acteurs sur lesquels reposait et repose encore le succès des films américains.

L'espoir était mince. Le problème relativement complexe de la *production désertrice* n'est au demeurant pas réductible à la simple question des coûts de production.

En 1959, les coûts moyens de production aux Etats-Unis d'un côté, en Europe continentale de l'autre, se trouvaient dans un rapport de 5 à 1 environ. Le déséquilibre sans doute est flagrant, mais n'était pas nouveau. De tout temps, les coûts de production américains ont largement dépassé ceux qui étaient atteints en Europe, si bien que des comparaisons de ce genre ne sont pas significatives dans le problème qui nous occupe.

On ne peut normalement parler d'équilibre des coûts ou plutôt de rentabilité de la production, qu'en établissant, à l'intérieur d'un même marché, une comparaison entre le volume global de la production d'une part, le montant total des recettes de l'autre.

A cet égard, le marché international du film américain permettait, par son étendue, d'amortir les hauts budgets d'Hollywood, du moins avant que la crise ne survienne.

Mais en dix ans, tandis que le marché intérieur s'amenuisait, les coûts de production ne cessèrent de monter, sans que l'augmentation concomitante du prix des places puisse compenser les conséquences financières de cette double évolution. Dans une première étape, la contradiction ainsi créée fut partiellement résolue par une réduction accentuée du nombre de films produits et, à une étape ultérieure, par le tournage de films à l'étranger, ce qui permettait tout à la fois de remédier au déficit de la production d'Hollywood et de travailler dans des conditions plus économiques.

En ce sens, la *production désertrice* contribua à abaisser le coût moyen de production, en général, si bien que l'on est fondé à dire que les coproductions américaines s'apparentent aux pratiques de dumping.

IV. — L'INTERNATIONALISATION DU CINEMA

En cinq ans, de 1956 à 1961, l'industrie cinématographique européenne a perdu 473 millions de spectateurs. Des voix autorisées, que plus personne ne songe à taxer de pessimisme, disent l'imminence d'une crise grave. En fait, cette crise est déjà une réalité en Allemagne, elle se manifeste en France par des symptômes annonciateurs et le « miracle italien » pourrait bien apparaître demain n'avoir été que l'illusion la plus obstinée de la prospérité.

Sans vouloir jouer les prophètes, on peut soutenir que le prévisible développement de la télévision et subsidiairement de la motorisation est de nature à porter la perte actuelle au-delà du milliard de spectateurs avant la fin de la décade en cours. Dans une pareille éventualité, la crise tournerait à la catastrophe.

La situation s'aggrave de ce que l'exploitation continue à être écrasée sous le poids d'une fiscalité d'exception, que plus rien ne justifie, et de ce que la production doit faire face aux périls qui résultent pour elle de l'application du Traité de Rome. Nous pensons moins ici aux dispositions de ce traité qui visent à l'abrogation progressive des contingents et des quotas cinématographiques qu'à ses articles 92 et suivants qui impliquent la disparition des aides étatiques. Les productions cinématographiques française et italienne seraient irrévocablement condamnées à la faillite, si ces subventions, qui assurent pour une large part leur équilibre financier, venaient à être abrogées sans compensation.

Cette rapide esquisse des difficultés qui assaillent ou menacent l'industrie cinématographique européenne montre à tout le moins sa vulnérabilité.

C'est sur la toile de fond de cette crise menaçante qu'il faut situer les positions prises par les investissements américains. Les sociétés cinématographiques américaines sont désormais en mesure de conduire leur offensive commerciale de l'intérieur même du marché européen. Le capital américain, une fois introduit dans les rouages du financement cinématographique, va pouvoir s'insinuer progressivement au cœur des entreprises européennes. Le mot « investir » prend ici sa pleine signification.

A M. Rackin, chef de production de Paramount, qui déclare avec satisfaction : « Une production de D. de Laurentiis, c'est une équipe d'Hollywood en extérieurs à Rome », M. Mike Frankovitch, vice-président de Columbia répond en écho : « Si les Italiens veulent des films italiens, nous leur en donnerons ».

Aux superproductions internationales tournées à moindres frais en Europe, aux coproductions destinées au marché américain et tournées directement en anglais viennent s'ajouter les coproductions qui doivent garder, pour des raisons commerciales bien précises, le goût du terroir européen. Commentant le slogan lancé par M. M. Frankovitch : « Si les Italiens veulent des films italiens, nous leur en donnerons », le journal *Variety* remarquait qu'il mettait en relief une nouvelle tendance : la participation de sociétés américaines à des films européens destinés aux marchés européens. Cette tendance, ajoutait *Variety*, devait être comprise comme la conséquence de la réduction du temps d'occupation des écrans européens par le film américain. On ne peut dire plus clairement que la *production désertrice* est bien un procédé de conquête des marchés européens.

L' « internationalisation du cinéma », dans la conjoncture actuelle, pourrait bien signifier la prise en charge par le capital américain d'une fraction toujours croissante de la production cinématographique européenne.

Jean-Claude BATZ.

DERNIÈRE MINUTE

D.n.c.p.---

Hollywood. — En ce début de 1964, où le cinéma européen traverse les crises les plus graves, Hollywood éclate de santé. Certes, les thermomètres utilisés pour prendre la température du cinéma américain varient autant que ceux qui les emploient : les pessimistes continuent de parler du Hollywood « mourant », ou « définitivement dépassé » par l'Europe nouvelle, tandis que les « Madison Avenue boys » se vantent d'un avenir déjà assuré.

Bien sûr, une grande partie des activités actuelles sont consacrées à la télévision, mais la production de « grands films » s'est accrue de 12 %, en 1963, par rapport à l'année précédente. Vingt-quatre films sont en cours de tournage ici, et un autre juste de l'autre côté de la frontière mexicaine (*The Night of the Iguana,* de John Huston). Outre-mer, dix-sept productions américaines sont en cours de tournage.

A Universal, M.C.A. construit pour 20 millions de dollars de nouveaux studios et de buildings administratifs, et les premiers laboratoires construits à Hollywood depuis trente ans sont en chantier. Les studios Warner et M.G.M. débordent d'activité... Paramount n'a plus d'espace libre sur ses plateaux pour les producteurs indépendants, Universal doit louer des plateaux chez Fox, et les plans de construction des studios M.G.M.-Columbia-Fox (à Malibu) avancent.

Au mois de novembre, la montée en flèche des activités chez Warner et M.G.M. a éliminé un bon quart du chômage. Le syndicat des acteurs (Screen Actors Guild) a pu annoncer que ses membres gagnaient désormais $ 75 000 000 par an ($ 50 millions à la TV et $ 25 millions au cinéma) contre $ 35 000 000 pendant l'année-record 1948. Plusieurs studios ont pu, enfin, payer des dividendes à leurs actionnaires.

La production 1963 atteint « plus de 200 films », et Otto Preminger put déclarer à la sortie new-yorkaise du *Cardinal*, que Hollywood continue à produire plus de films exploitables sur le marché mondial que l'Italie, la France, l'Angleterre et le Japon réunis. Et d'ajouter : « des plus de 200 films produits en Italie chaque année, moins de 10 % sont *exportables.* »

Pour la première fois depuis quinze ans, Hollywood regarde l'avenir avec optimisme.

Axel MADSEN.

Box-Office

Une des traditions de l'hebdomadaire américain du spectacle « Variety » est de publier, chaque année, la liste des « meilleures recettes de tous les temps », chaque fois remise à jour. Nous avons pensé que cette *liste (version 1962) offrirait* autant d'enseignements que de surprises au lecteur des *Cahiers*. On y verra, bien sûr, le meilleur côtoyer le pire ; mais que quelques-uns de nos auteurs — et de nos films — préférés sont aussi, bien souvent, ceux du public américain. Hawks, Hitchcock, Ford, Cukor, Minnelli, Vidor, Preminger, Mankiewicz ou McCarey se classent fort honorablement à ce box-office de l'éternité dorée. Voilà qui n'est pas pour nous choquer : tant mieux si, quelquefois, le commerce s'accorde à l'art. Les raisons du « spectacle » sont aussi les *raisons d'être* du cinéma.

On remarquera aussi que la plupart de ces films sont récents : les dix dernières années, à peu près. Les dévaluations du dollar ne sont sans doute pas pour rien dans la disparition des succès de la grande époque hollywoodienne.

Les chiffres de cette liste se limitent au marché nord-américain : U.S.A. et Canada. Il est à noter également qu'à mesure de leurs rééditions, certains films accroissent régulièrement leurs revenus : c'est le cas pour *Autant en emporte le vent*, six fois réédité depuis sa sortie initiale. « Variety » a écarté de sa liste les grands succès de Griffith, dont *Naissance d'une Nation*, prétextant l'impossibilité de calculer exactement son chiffre de recettes. Il est cependant estimé à la somme record de $ 50 000 000 ! Comme dit « Variety » : « Si cela était, Griffith et non Selznick remporterait la palme du *superblockbuster n° 1* au box-office ». Juste retour des choses...

1. *Gone With the Wind* (Selznick-Fleming, MGM-1939)........	$ 41 200 000
2. *Ben Hur* (Wyler, MGM-1959)...........................	38 000 000
3. *The Ten Commandments* (DeMille, Paramount-1957).........	34 200 000
4. *Around the World in* 80 *Days* (Todd AO-Anderson, UA-1957)	22 000 000
5. *West Side Story* (Mirisch-Wise, 7 Arts-UA-1961)	19 000 000
6. *The Robe* (Ross-Koster, Fox-1953)......................	17 500 000
7. *South Pacific* (Magna-Logan, Fox-1958)..................	16 300 000
8. *The Bridge On the River Kwai* (Spiegel-Lean, Columbia-1958)	15 000 000
9. *Spartacus* (Bryna-Kubrick, Universal-1961)	14 000 000
10. *The Greatest Show On Earth* (DeMille, Para-1952)..........	12 800 000
11. *Guns of Navarone* (Foreman-Lee Thompson, Columbia-1961)..	12 500 000
12. *This Is Cinerama* (Cinerama-1952)	12 500 000
13. *From Here to Eternity* (Wald-Zinnemann, Columbia-1952)....	12 200 000
14. *Giant* (Ginsberg-Stevens, Warner-1956)	12 000 000
15. *White Christmas* (Dolan-Berlin- Curtiz, Para-1954)..........	12 000 000
16. *Samson and Delilah* (DeMille, Para-1950)..................	11 500 000
17. *El Cid* (Bronston-Mann, A.A.-1962)......................	11 500 000
18. *Duel in the Sun* (Selznick-Vidor, SRO-1947)...............	11 300 000
19. *The Best Years of Our Lives* (Goldwyn-Wyler, RKO-1947)..	11 300 000
20. *Peyton Place* (Wald-Robson, Fox-1958)..................	11 000 000
21. *Quo Vadis* (LeRoy, MGM-1952)........................	10 500 000
22. *Sayonara* (Goetz-Logan, Warner-1958)	10 500 000
23. *Snow White* (Disney, RKO-1937)	10 300 000
24. *Cinerama Holiday* (Cinerama-1955)	10 000 000
25. *Shaggy Dog* (Disney-Barton, BV-1959)...................	9 600 000
26. *Operation Petticoat* (Granart-Edwards, Universal-1959)........	9 500 000
27. *The Apartment* (Mirisch-Wilder, UA-1960)................	9 300 000
28. *The Parent Trap* (Disney-Swift, BV-1961)................	9 300 000



James Dean, Julie Harris, Elia Kazan *(East of Eden).*

29. *Seven Wonders of the World* (Cinerama-1956)	$	9 300 000
30. *The Absent-Minded Professor* (Disney-Stevenson, BV-1961)		9 000 000
31. *Psycho* (Hitchcock, Para-1960)		9 000 000
32. *Auntie Mame* (DaCosta, Warner-1959)		9 000 000
33. *Exodus* (Preminger, UA-1960)		8 700 000
34. *The Caine Mutiny* (Kramer-Dmytryk, Columbia-1954)		8 700 000
35. *The King and I* (Adler-W. Lang, Fox-1956)		8 500 000
36. *Mr. Roberts* (Hayward-LeRoy, Warner-1956)		8 500 000
37. *This Is the Army* (Curtiz, Warner-1943)		8 500 000
38. *Lover Come Back* (Schapiro-Melcher-Del. Mann, Universal-62)		8 500 000
39. *That Touch of Mink* (Schapiro-Melcher-Del. Mann, Universal-1962)		8 500 000
40. *Guys and Dolls* (Goldwyn-Mankiewicz, MGM-1956)		8 000 000
41. *King of Kings* (Bronston-Ray, MGM-1961)		8 000 000
42. *Battle Cry* (Walsh, Warner-1955)		8 000 000
43. *Bells of St. Mary's* (McCarey, RKO-1948)		8 000 000
44. *Shane* (Stevens, Para-1953)		8 000 000
45. *The Jolson Story* (Levin, Columbia-1947)		8 000 000
46. *The Lady and the Tramp* (Disney, BV-1955)		8 000 000
47. 20 000 *Leagues Under the Seas* (Disney-Fleischer, BV-1955)		8 000 000
48. *Swiss Family Robinson* (Disney-Annakin, BV-1960)		7 900 000
49. *Cat On a Hot Tin Roof* (Avon-Brooks, MGM-1958)		7 900 000
50. *Pinocchio* (Disney, RKO-BV-1940)		7 900 000
51. *Some Like It Hot* (Mirisch-Wilder, UA-1959)		7 725 000
52. *Pillow Talk* (Arwin-M. Gordon, Universal-1959)		7 500 000
53. *Come September* (Arthur-Mulligan, Universal-1960)		7 500 000
54. *Trapeze* (HHL-Reed, UA-1956)		7 500 000
55. *The World of Suzie Wong* (Stark-Quine, Para-1961)		7 300 000
56. *How to Marry a Millionaire* (Negulesco, Fox-1953)		7 300 000
57. *No Time For Sergeants* (LeRoy, Warner-1958)		7 200 000
58. *Peter Pan* (Disney, RKO-BV-1953)		7 200 000
59. *Alamo* (Batjac-Wayne, UA-1960)		7 200 000

60. *Not As a Stranger* (Kramer, UA-1955)	$ 7 100 000
61. *David and Bathsheba* (King, Fox-1952)	7 100 000
62. *For Whom the Bell Tolls* (Wood, Para-1943)	7 100 000
63. *Oklahoma* (Zinnemann, Magna-1957)	7 100 000
64. *Hatari* (Hawks, Para-1962)	7 000 000
65. *Gigi* (Minnelli, MGM-1957)	6 750 000
66. *Cinderella* (Disney, RKO-BV-1950)	6 600 000
67. *Search For Paradise* (Cinerama-1953)	6 500 000
68. *High Society* (Walters, MGM-1956)	6 500 000
69. *I'll Cry Tomorrow* (Dan. Mann, MGM-1956)	6 500 000
70. *Country Girl* (Perlberg-Seaton, Para-1955)	6 500 000
71. *Going My Way* (McCarey, Para-1944)	6 500 000
72. *Snows of Kilimanjaro* (King, Fox-1952)	6 500 000
73. *Imitation of Life* (Hunter-Sirk, Universal-1959)	6 500 000
74. *Suddenly Last Summer* (Spiegel-Mankiewicz, Columbia-1960)	6 375 000
75. 101 *Dalmatians* (Disney, BV-1961)	6 375 000
76. *Nun's Story* (Zinnemann, Warner-1959)	6 300 000
77. *Picnic* (Logan, Columbia-1956)	6 300 000
78. *Old Yeller* (Disney-Stevenson, BV-1958)	6 250 000
79. *War and Peace* (De Laurentiis-K. Vidor, Para-1956)	6 250 000
80. *The Vikings* (Bryna-Fleischer, UA-1958)	6 100 000
81. *Welcome Stranger* (Para-1957)	6 100 000
82. *La dolce vita* (Fellini, 1961)	6 000 000
83. *North By Northwest* (Hitchcock, MGM-1959)	6 000 000
84. *Raintree County* (Dmytryk, MGM-1958)	6 000 000
85. *Hans Christian Andersen* (Goldwyn-Ch. Vidor, RKO-1953)	6 000 000
86. *To Hell and Back* (Rosenberg-Hibbs, Universal-1955)	6 000 000
87. *The High and the Mighty* (Wellman, Warner-1954)	6 000 000
88. *Ivanhoe* (Thorpe, MGM-1952)	6 000 000
89. *The Sea Chase* (Farrow, Warner-1955)	6 000 000
90. *Sergeant York* (Hawks, Warner-1941)	6 000 000
91. *Seven Year Itch* (Wilder, Fox-1955)	6 000 000
92. *A Star Is Born* (Cukor, Warner-1955)	6 000 000
93. *Strategic Air Command* (Briskin-Mann, Para-1955)	6 000 000
94. *Tall Men* (Walsh, Fox-1955)	6 000 000
95. *Life With Father* (Curtiz, Warner-1947)	6 000 000
96. *Blue Skies* (Heisler, Para-1946)	5 700 000
97. *7 Brides For 7 Brothers* (Donen, MGM-1954)	5 600 000
98. *Teahouse of the August Moon* (Dan. Mann, MGM-1957)	5 600 000
99. *Bon Voyage* (Disney-Neilson, RKO-1962)	5 500 000
100. *Splendor in the Grass* (Kazan, Warner-1961)	5 500 000

Et, parmi les suivants :

103. *Anatomy of a Murder* (Preminger, Columbia-1959)	5 500 000
104. *Solomon and Sheba* (Vidor, UA-1960)	5 500 000
106. *The Big Parade* (Vidor, MGM-1926)	5 500 000
110. *Rear Window* (Hitchcock, Para-1954)	5 300 000
111. *Blackboard Jungle* (Brooks, MGM-1955)	5 250 000
112. *Unconquered* (DeMille, Para-1947)	5 250 000
114. *Elmer Gantry* (Brooks, UA-1960)	5 200 000
115. *Rio Bravo* (Hawks, Warner-1959)	5 200 000
119. *Meet Me in St. Louis* (Minnelli, MGM-1944)	5 200 000
123. *Gentlemen Prefer Blondes* (Hawks, Fox-1953)	5 100 000
125. *Forever Amber* (Zanuck-Preminger, Fox-1947)	5 050 000
148. *Spellbound* (Selznick-Hitchcock, UA-1946)	4 975 000
152. *The Searchers* (Argosy-Ford, Warner-1956)	4 800 000



Shirley MacLaine *(Two For the See-Saw).*

153. *Notorious* (Hitchcock, RKO-1946)	$ 4 800 000
155. *A Streetcar Named Desire* (Kazan, Warner-1951)	4 750 000
173. *Rebel Without a Cause* (Ray, Warner-1956)	4 500 000
177. *To Catch a Thief* (Hitchcock, Para-1955)	4 500 000
193. *Written On the Wind* (Zugsmith-Sirk, Universal-1957)	4 400 000
196. *Man With the Golden Arm* (Preminger, UA-1956)	4 350 000
198. *Red River* (Hawks, UA-1948)	4 350 000
204. *Some Came Running* (Minnelli, MGM-1959)	4 300 000
216. *Parrish* (Daves, Warner-1961)	4 200 000
233. *I Was a Male War Bride* (Hawks, Fox-1949)	4 100 000
238. *Deep in My Heart* (Donen, MGM-1955)	4 100 000
245. *An American in Paris* (Minnelli, MGM-1951)	4 000 000
254. *The Long, Long Trailer* (Minnelli, MGM-1954)	4 000 000
256. *The Moon Is Blue* (Preminger, UA-1953)	4 000 000
258. *Reap the Wild Wind* (DeMille, Para-1942)	4 000 000
260. *Sands of Iwo Jima* (Dwan, Republic-1949)	4 000 000
264. *Ziegfeld Follies* (Minnelli, MGM-1946)	4 000 000

MEILLEURES RECETTES DE 1962 :

1.	*West Side Story* (Mirisch-Wise, UA)	$ 19 000 000
2.	*Spartacus* (Bryna-Kubrick, Universal)	14 000 000
3.	*El Cid* (Bronston-Mann, AA)	11 500 000
4.	*Lover Come Back* (Shapiro-Melcher-Del. Mann, Universal)	8 500 000
5.	*That Touch of Mink* (Shapiro-Melcher-Del. Mann, Universal)	8 500 000
6.	*King of Kings* (Bronston-Ray, MGM)	8 000 000
7.	*The Music Man* (DaCosta, Warner)	8 000 000
8.	*Hatari !* (Hawks, Paramount)	7 000 000
9.	*Bon Voyage* (Disney-Neilson, BV)	5 500 000
10.	*Flower Drum Song* (Hunter-Koster, Universal)	5 000 000
11.	*Judgment at Nuremberg* (Kramer, UA)	5 000 000
12.	*What Ever Happened to Baby Jane* (Aldrich, Warner)	5 000 000
13.	*The Interns* (Cohn-Swift, Columbia)	5 000 000
14.	*Babes in Toyland* (Disney, BV)	4 700 000
15.	*Lolita* (Harris-Kubrick, MGM)	4 700 000
16.	*Sergeants Three* (Essex-Sturges, UA)	4 500 000
17.	*Mr. Hobbs Takes a Vacation* (Wald-Koster, Fox)	4 100 000
18.	*Moon Pilot* (Disney, BV)	4 000 000
19.	*The Chapman Report* (Zanuck-Cukor, Warner)	3 600 000
20.	*Girls, Girls, Girls* (Wallis-Taurog, Para)	3 500 000
21.	*Splendor in the Grass* (Kazan, Warner)	3 500 000
22.	*State Fair* (Ferrer, Fox)	3 400 000
23.	*Boys Night Out* (Ransohoff-M. Gordon, MGM)	3 300 000
24.	*The Manchurian Candidate* (Essex-Axelrod-Frankenheimer, UA)	3 200 000
25.	*Liberty Valance* (Ford, Para)	3 100 000
26.	*Bird Man of Alcatraz* (Hecht-Lancaster-Frankenheimer, UA)	3 000 000
27.	*Walk On the Wild Side* (Feldman-Dmytryk, Columbia)	3 000 000
28.	*La Ciociara* (Ponti-De Sica, Embassy)	3 000 000
29.	*Follow That Dream* (Mirisch-Douglas, UA)	2 800 000
30.	*The Counterfeit Traitor* (Perlberg-Seaton, Para)	2 700 000
31.	*Sweet Bird of Youth* (Berman-Brooks, MGM)	2 700 000
32.	*The Notorious Landlady* (Kohlmar-Quine, Columbia)	2 650 000
33.	*Road to Hong Kong* (Panama-Frank, UA)	2 600 000
34.	*Susan Slade* (Daves, Warner)	2 500 000
35.	*Kid Galahad* (Mirisch-Karlson, UA)	2 500 000
36.	*Pocketful of Miracles* (Capra, UA)	2 500 000
37.	*One, Two, Three* (Mirisch-Wilder, UA)	2 500 000
38.	*A Majority of One* (LeRoy, Warner)	2 500 000
39.	*The Spiral Road* (Mulligan, Universal)	2 300 000
40.	*If a Man Answers* (Levin, Universal)	2 300 000

Et, parmi les suivants :

42.	*The Miracle Worker* (Coe-Penn, UA)	2 000 000
43.	*The Four Horsemen of the Apocalypse* (Minnelli, MGM)	2 000 000
44.	*Advise and Consent* (Preminger, Columbia)	2 000 000
50.	*Merrill's Marauders* (Sperling-Fuller, Warner)	1 500 000
52.	*Satan Never Sleeps* (McCarey, Fox)	1 400 000
59.	*Two Weeks in Another Town* (Houseman-Minnelli, MGM)	1 300 000

☆



Humphrey Bogart et Lauren Bacall (*Dark Passage*).

Directors Guild  of America, Inc.

La DIRECTORS GUILD OF AMERICA (association des metteurs en scène américains) se définit exactement par ce qu'implique son nom. Nous avons, approximativement, 2 200 membres aux États-Unis proprement dits. Ces membres relèvent des catégories suivantes : réalisateurs (*directors*), assistants-réalisateurs (*assistant directors*), seconds assistants-réalisateurs, réalisateurs associés (*associate directors,* télévision), régisseurs de plateau (*stage managers,* télévision), assistants de production (*program assistants,* télévision) et régisseurs (*unit managers*).

Notre bureau central est à Hollywood, où nous avons bâti un grand immeuble, renfermant toutes les installations nécessaires à nos travaux, y compris la meilleure salle de cinéma du monde. Cette salle est équipée pour projeter tous les types et tous les formats possibles de films dans des conditions parfaites. Nous possédons l'équipement le plus moderne et avons installé les dernières innovations, dès leur apparition. Nous projetons gratuitement à nos membres les films qui viennent d'être terminés, lorsqu'ils expriment le désir de les voir. Ce cinéma offre aussi des possibilités aux membres de notre corporation (qui peuvent le louer pour des previews, etc.), mais il n'est jamais loué qu'à des groupes faisant partie du cinéma ou de la télévision.

Nous négocions les contrats minimum et les conditions de travail pour toutes les catégories qui sont de notre ressort — dans le cinéma et la télévision, tant sur le plan industriel que commercial. Le syndicat est le chien de garde qui surveille ces contrats et poursuit toute violation. Un organisme de coopération, aussi bien que d'arbitrage, règle nos rapports avec ceux qui détiennent les contrats.

Chaque membre a le droit de bénéficier d'une excellente police d'assurance accidents et maladies, aussi bien que d'une assurance sur la vie avec prime mortuaire de 10 000 $. Nous avons négocié un fonds de retraite pour tous nos membres : quand ils atteignent l'âge de la retraite, ils reçoivent une mensualité substantielle. Nous sommes d'une vigilance constante en ce qui concerne le bien-être de nos membres, qu'il s'agisse de protéger et d'aider leurs ambitions créatrices, ou de veiller à leurs conditions de travail.

Nous avons un grand bureau à New York et nous préparons à en ouvrir un à Chicago. Nous avons des attachés à Hollywood, New York, Chicago, Detroit, Boston, Cleveland, Washington, Philadelphie et San Francisco. Nous avons acheté un grand terrain, en face de notre immeuble, à Hollywood, et nous y bâtirons un immeuble de 18 étages avec un autre cinéma, d'autres salles de projection, bureaux, etc., destinés à être loués aux artistes.

Nous avons un Dîner d'honneur annuel, en Californie et à New York. C'est au cours de cette cérémonie que nous couronnons les mérites de la réalisation la plus accomplie de l'année, au cinéma et à la télévision. Il est à remarquer que les membres de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences ont toujours sanctionné, dans l'attribution de leur prix de réalisation, le choix de la D G A. Un metteur en scène n'a pas à être membre de la D G A pour être désigné ou pour gagner. Plusieurs des vainqueurs n'appartenaient pas à la Guild.

Nous sommes une association professionnelle et n'avons d'affiliation avec aucun autre syndicat, groupe ou association de travailleurs. Le travail de notre association est supervisé par le National Board, le président et les membres du bureau, qui sont élus par tous nos membres au cours d'un congrès. Ces fonctions sont honoraires et non rétribuées. Chaque membre a voix au chapitre dans les occasions importantes.

L'association est toujours prête à mettre ses services à la disposition de chacun de ses membres, quel que soit le problème qui l'inquiète dans le cadre de son travail. Nous avons à notre disposition un corps important d'employés rétribués et de conseillers juridiques.

Nous sommes fiers de la D G A et des services qu'elle rend à chacun de ses membres. Nous sommes fiers de l'intégrité et de la force que nous représentons dans tous les domaines du cinéma et de la télévision.

George SIDNEY,
Président de la Directors Guild of America.

Musée secret

Cette liste rend compte de quelques-uns des films américains inédits pour une raison ou l'autre, en France. On verra que les chefs-d'œuvre ne sont pas épargnés par cet ostracisme. Commerce ou censure n'ont pas à aller contre la « culture », fût-ce au cinéma. Nous souhaitons que cette triste liste ne soit pas seulement un document, mais un *programme :* à bon entendeur...



Budd Boetticher : *Comanche Station* (Richard Rust, Nancy Gates, Randolph Scott).

ALDRICH

Il ne semble pas qu'il faille regretter n'avoir pas vu *The Big Leaguer,* simple histoire de base-ball avec Edward G. Robinson.

BARTLETT

De notre correspondant londonien : « Si *Lonesome Trail* ne présente qu'un intérêt limité (un bon climax final, et la curieuse manie qu'a le héros de ne se servir que d'un arc, y sont les seuls éléments curieux), *The Silver Star* est un petit chef-d'œuvre. Personnellement, j'y pris six pages de notes, autant qu'à un Fuller. Quant à *I Lived Before,* c'est un étrange drame, dans lequel Jock Mahoney se prend pour la réincarnation de Lincoln. Nous retrouvons Jock Mahoney dans *Slim Carter,* où il interprète le rôle d'un acteur de westerns de série « Z », qui se fait toujours doubler pour les scènes de violence. Sujet paradoxal quand on sait que Mahoney est l'un des meilleurs stunt-men américains. »

BERKELEY (Busby)

Cinderella Jones, sur lequel nous n'avons aucun renseignement.

BOETTICHER

Assigned to Danger, petit policier fauché, se termine de la même manière que *Buchanan Rides Alone* : voilà pour la petite histoire. Boetticher, lui, déteste tous les films qu'il réalisa sous le nom d'Oscar Boetticher Jr. Ne soyons pas plus royalistes que le Roi. Guère plus prometteur, *Bronco Buster* semble être l'un des moins bons films de la période Universal. Par contre, il est scandaleux que *Comanche Station, Decision at Sundown, The Tall T, Ride Lonesome,* quatre westerns (tous Columbia et avec Randolph Scott) ne soient jamais sortis à Paris. Les deux derniers, surtout, sont de grandes réussites, à l'apogée de cette esthétique du poker sur laquelle Boetticher a fondé sa thématique.

BROOKS

Flame and the Flesh et *The Catered Affair* ont, tous deux, des défenseurs fanatiques qui prônent avec ardeur l'érotisme lyrique du premier et la subtilité dramatique du second (scénario : Paddy Chayefsky). Que faut-il faire au Lion de la Metro pour qu'il distribue ces deux œuvres peu connues d'un très grand cinéaste ? (Lui tirer la queue ?)

CORMAN

Nous n'avons rien perdu en ne voyant pas *I Mobster,* ni *Oklahoma Woman,* ni la plupart des science-fictions. Par contre, nous attendons avec impatience la sortie, prochaine dit-on, des adaptations d'Edgar Poe, qu'un incroyable manichéisme a longtemps écartées de nos écrans. Qui, d'autre part, sortira *The Intruder,* film antiraciste au sujet brûlant et passionnant, et promis à une carrière commerciale plus qu'honorable ?

CUKOR

Personne ne déplorera la non-distribution de *Winged Victory* et de *Her Cardboard Lover.* Par contre, *The Actress* aurait dû sortir, certains de ses défenseurs allant jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'un des meilleurs Cukor.

DONEN

De notre correspondant grec : « *Love Is Better Than Ever* est une charmante comédie, extrêmement amusante, bien supérieure aux derniers films de Donen. » Autre scandale : *Damn Yankees* est resté inédit en France. Cette ébouriffante fantaisie démonologique, aussi riche musicalement que *The Pajama Game,* nous conduit, entre deux éclats de rire, par une démarche qu'affectionne particulièrement Donen, vers l'un de ces moments graves, émouvants (en l'occurrence un étourdissant ballet baudelairien), dont le « musical » n'a pas tellement été prodigue.

DWAN

Metteur en scène maudit par excellence, sa dernière période, la meilleure, reste très mal connue. N'ont jamais été distribués : *Pearl of the South Pacific,* admirable poème rousseauiste, *River's Edge, The Restless Breed* que d'aucuns tiennent pour son chef-d'œuvre), *Angel in Exile,* très belle parabole morale, *Enchanted Island,* adaptation de « Taipi » de Melville, *Most Dangerous Man Alive,* l'un des plus originaux films de science-fiction (et l'un des meilleurs) jamais tournés. Nous passerons plus rapidement sur la période précédente (plus de 16 films) que nous ne verrons sans doute jamais, et qui semble moins passionnante, mais tout Dwan nous passionne.

FORD

On comprend, tristement, que *What Price Glory* ne soit jamais sorti, la fibre nationaliste des Français n'aimant pas être chatouillée à rebrousse-poil.

FULLER

Qu'on ne distribue pas *China Gate,* pour des raisons politiques, passe encore ; mais pourquoi ne nous avoir jamais montré *Park Row,* le film préféré de son auteur ? Signalons de même *The Baron of Arizona,* au scénario très excitant, *Crimson Kimono,* et *Forty Guns,* western inégal, mais stupéfiant...



Allan Dwan : *Most Dangerous Man Alive* (Ron Randell, Elaine Stewart).

HAWKS

Pourquoi avoir coupé d'O. *Henry's Full House* le sketch de Hawks, qui n'est pas génial en soi, mais le paraît par rapport au reste ? La réponse se trouve quelque part, dans le cerveau avisé d'un dirigeant Fox.

HEISLER

Tous sont, certainement, à voir : *The Star, Island of Desire,* et surtout *Storm Warning* (où, sur un scénario de Richard Brooks, Heisler s'en prenait au Ku-Klux-Klan) et *Hitler,* avec Richard Basehart dans le rôle principal.

KARLSON (Phil)

Bien entendu, c'est son meilleur film que l'on n'a pas distribué : *Phœnix City Story,* excellent scénario de Daniel Mainwaring, fut en effet interdit par la censure : jugé trop violent pour le spectateur français.

KUBRICK

Les Sentiers de la gloire sont toujours interdits : « A l'Ouest, rien de nouveau ».

LANG

Il plane sur l'admirable *House By the River* un mystère aussi insoluble qu'inquiétant. Pour quelle raison la Republic Picture se refusa-t-elle à sortir cette œuvre en France ?

LERNER

Man Crazy, City of Fear, Studs Lonigan (voir notice).

LOSEY

On attend toujours la sortie de *The Boy With Green Hair* et de *The Big Night*, deux œuvres qui pourraient faire, sur le nom du réalisateur, une carrière honorable, d'autant que leurs sujets présentent un intérêt certain. A quand, en tout cas, *The Damned ?*

McCAREY

My Son John : refusé pour cause d'anticommunisme.

McDOUGALL (Ranald)

The Subterraneans (*Les Rats de cave*, ou *Pull My Daisy* revu par un disciple de Minnelli) est un film très attachant, très beau plastiquement, qui malmenait plutôt Jack Kerouac ; mais, parmi les traîtres, se trouvent Joseph Ruttenberg et Arthur Freed, tous deux très en forme, et ceci compense cela. De plus, Leslie Caron y est sublime.

MANKIEWICZ

Si *Escape* (film « anglais ») divise les suffrages, *The Late George Apley* est l'un des meilleurs films de son auteur. A vérifier.

MANN (Anthony)

Un seul de ses films inédits nous intéresse vraiment : *The Tall Target*, sujet, hélas, très actuel, puisqu'il s'agit d'une tentative d'assassinat contre Lincoln, que Mann disséquait avec brio.

MINNELLI

Si l'on en croit Robert Parrish, *The Clock* est un film génial.

OSWALD

A Kiss Before Dying et *Fury at Showdown* sont ses deux inédits les plus intéressants, commercialement et artistiquement.

POLONSKI (Abraham)

Très coté par les critiques anglo-saxons, *Force of Evil* ne traversa jamais la Manche, peut-être pour raisons politiques : antifascisme...

PREMINGER

Faut-il regretter l'absence de *The Fan* et de *La Treizième lettre ?* Modérément, ces œuvres n'étant pas d'une importance exceptionnelle. Par contre, déplorons une fois de plus l'interdiction, par les héritiers Halévy, de l'admirable *Carmen Jones*. *Centennial Summer* et *In the Meantime, Darling* restent aussi mystérieux qu'invisibles.

SANDERS (Denis)

De notre correspondant luxembourgeois : « *War Hunt* est un très curieux film de guerre au sujet audacieux. C'est aussi le portrait fascinant d'un tueur obsédé. » Nous reste aussi à voir : *Crime and Punishment U.S.A.* (d'après Dostoïevsky, comme on s'en doutait).

SIEGEL

Espérons voir un jour *Invasion of the Body Snatchers*, dont les spécialistes de la science-fiction disent monts et merveilles.

SIRK

On nous a surtout caché les comédies, parfois musicales, que cet auteur réalisa à la Universal : *Has Anybody Seen My Gal*, *Meet Me at the Fair*, *Take Me to Town*. Manquent aussi à l'appel un certain nombre de mélodrames : *All I Desire*, *There's Always Tomorrow*, *Hitler's Madman*.

STAHL (John M.)

The Walls of Jericho, dont nous ne savons rien, sinon que Stahl est, pour la critique new-yorkaise, un très grand cinéaste.

TASHLIN

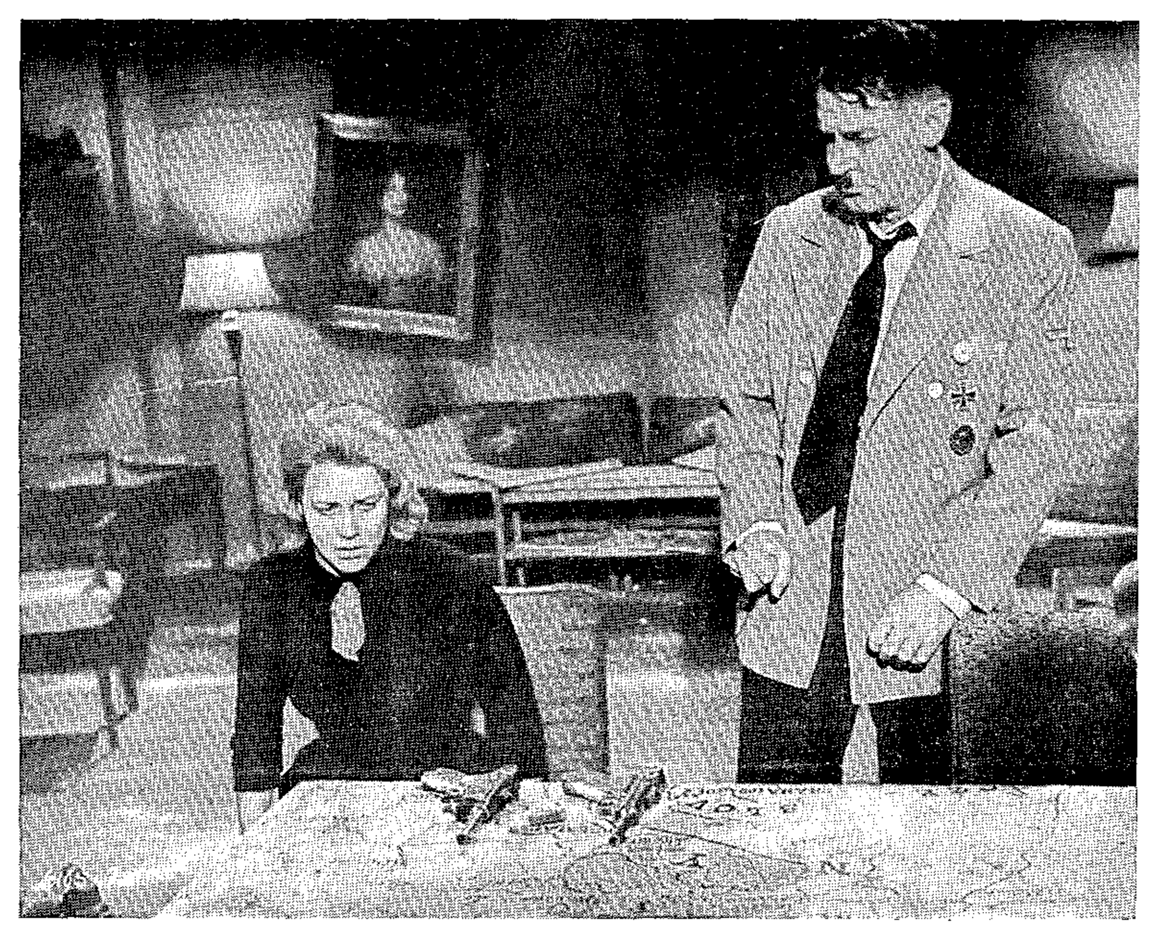
The First Time (il est vrai, plus ou moins renié par son auteur).

TOURNEUR

Encore un auteur maudit : nous ne connaissons ni les films fantastiques qu'il réalisa sous l'égide de Val Lewton (*I Walked With a Zombie*, *The Leopard Man*), ni certains de ses westerns, tel *Stranger On Horseback*, au sujet prometteur. Nous nous passons fort bien d'*Easy Living*, moins sans doute de *Days of Glory*. Deux de ses œuvres essentielles ont été réservées aux cinéphiles anglais ou belges : *Nightfall*, superbe adaptation de David Goodis et dernier grand film noir américain, et *Night of the Demon*, incontestable chef-d'œuvre du cinéma fantastique : encore deux titres Columbia. On dit beaucoup de bien également de *The Fearmakers*, avec Dana Andrews.

ULMER

Il s'en faut de beaucoup que tous ses films aient connu les honneurs d'une sortie parisienne, mais on ne sait jamais si l'on doit le regretter ou s'en féliciter, tant Ulmer est irrégulier. Parmi les plus intéressants et les plus attendus, citons *Detour* et *Beyond the Time Barrier*.



Stuart Heisler : *Hitler* (Maria Emo, Richard Basehart).

VIDOR (King)

On demande des renseignements sur *Comrade X, H.M. Pulham Esq., Lightning Strikes Twice, Japanese War Bride, An American Romance.* Ce dernier film est, paraît-il, le plus vidorien de Vidor.

WALSH

Passons sur *The Man I Love* et *One Sunday Afternoon*, pour nous attarder sur ce film essentiel, *A Lion Is in the Streets*, qui ne fut pratiquement pas distribué dans le monde par suite d'une mésentente entre les producteurs et les distributeurs. Il s'agit, presque certainement, d'une œuvre majeure, au sujet proche de celui des *Fous du Roi*, donc polémique, violent et « engagé ». Avis aux amateurs. *Marines Let's Go* présente moins d'intérêt. Néanmoins...

WELLMAN

Pour *Lafayette Escadrille*, trop anti-français, et *Track of the Cat*, avec Robert Mitchum, ce sont deux chefs-d'œuvre absolus.

WENDKOS

Angel Baby est, paraît-il, un enfant naturel d'*Elmer Gantry*, et nous intéresse à ce titre ; mais les distributeurs sont d'un autre avis, vu le succès mitigé du Brooks. Mais pourquoi avoir bloqué *The Case Against Brooklyn*, policier très violent, et *Face of a Fugitive*, remarquable western que l'on peut voir en Allemagne, Belgique, Italie, etc. ? A quand le Marché Commun, le Pool européen du cinéma ?

Bertrand TAVERNIER.

PAR L'EQUIPE QUI A REALISE CE NUMERO,

LES MEILLEURS FILMS AMÉRICAINS DU PARLANT :

Jean-Pierre Biesse. — 1. Only Angels Have Wings (Hawks) ; 2. Vertigo (Hitchcock) ; 3. The Devil Is a Woman (Sternberg) ; 4. Moonfleet (Lang) ; 5. Two Rode Together (Ford) ; 6. The Miracle Worker (Penn) ; 7. The Great Dictator (Chaplin) ; 8. Rally 'Round the Flag, Boys ! (McCarey) ; 9. Splendor in the Grass (Kazan) ; 10. Touch of Evil (Welles).

Charles Bitsch. — (Par ordre chronologique) : Scarface (Hawks) ; Design For Living (Lubitsch) ; Duck Soup (McCarey) ; Modern Times (Chaplin) ; You Only Live Once (Lang) ; Citizen Kane (Welles) ; The River (Renoir) ; The Quiet Man (Ford) ; Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; The Birds (Hitchcock).

The Night of the Hunter : Lillian Gish et Charles Laughton (le onzième ?)





Arthur Penn : *The Miracle Worker.*

Pierre-Richard Bré. — 1. While the City Sleeps (Lang) ; 2. Battle Cry (Walsh) ; 3. Bonjour Tristesse (Preminger) ; 4. The Birds (Hitchcock) ; 5. Merrill's Marauders (Fuller) ; 6. Hatari (Hawks) ; 7. They Live By Night (Ray) ; 8. Suddenly Last Summer (Mankiewicz) ; 9. The Wings of Eagles (Ford) ; 10. The Courtship of Eddie's Father (Minnelli).

Patrick Brion. — 1. The Bad and the Beautiful (Minnelli) ; 2. Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; 3. The Ghost and Mrs. Muir (Mankiewicz) ; 4. Moonfleet (Lang) ; 5. North By Northwest (Hitchcock) ; 6. The Prisoner of Zenda (Thorpe) ; 7. Scaramouche (Sidney) ; 8. Deadline U.S.A. (Brooks) ; 9. The World, the Flesh and the Devil (MacDougall) ; 10. The Lawless Breed (Walsh).

Claude Chabrol. — (Par ordre chronologique) : The Grapes of Wrath (Ford) ; Citizen Kane (Welles) ; The Shanghai Gesture (Sternberg) ; To Be Or Not to Be (Lubitsch) ; The Big Sleep (Hawks) ; Notorious (Hitchcock) ; On Dangerous Ground (Ray) ; Stalag 17 (Wilder) ; Kiss Me Deadly (Aldrich) ; Splendor in the Grass (Kazan).

Jean-Louis Comolli. — 1. Red River (Hawks) ; The Wings of Eagles (Ford) ; 3. Anatomy of a Murder (Preminger) ; Band of Angels (Walsh) ; Beyond a Reasonable Doubt (Lang) ; Monkey Business (Hawks) ; North By Northwest (Hitchcock) ; The Quiet American (Mankiewicz) ; While the City Sleeps (Lang) ; Wind Across the Everglades (Ray).

Michel Delahaye — (Par ordre alphabétique) : Band of Angels (Walsh) ; The Birds (Hitchcock) ; Elmer Gantry (Brooks) ; Fury (Lang) ; Hatari (Hawks) ; Ruby Gentry (Vidor) ; The Searchers (Ford) ; Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; Splendor in the Grass (Kazan) ; Sylvia Scarlett (Cukor).

Jacques Doniol-Valcroze. — (Par ordre alphabétique des auteurs) : Louisiana Story (Flaherty) ; The Big Sky (Hawks) ; Vertigo (Hitchcock) ; Beat the Devil (Huston) ; A Face in the Crowd (Kazan) ; It's Always Fair Weather (Kelly-Donen) ; The Man From Laramie (Mann) ; Ruby Gentry (Vidor) ; Citizen Kane, Touch of Evil (Welles).

Jean Douchet. — 1. While the City Sleeps (Lang) ; 2. Exodus (Preminger) ; The Naked and the Dead (Walsh) ; North By Northwest (Hitchcock) ; Rio Bravo (Hawks) ; 6. Bells Are Ringing (Minnelli) ; Cluny Brown (Lubitsch) ; Suddenly Last Summer (Mankiewicz) ; 9. Wind Across the Everglades (Ray) ; 10. Samson and Delilah (DeMille).

Bernard Eisenschitz. — (Par ordre alphabétique) : An Affair to Remember (McCarey) ; Detour (Ulmer) ; Exodus (Preminger) ; The Late George Apley (Mankiewicz) ; The Lawless (Losey) ; The Ministry of Fear (Lang) ; Pearl of the South Pacific (Dwan) ; Psycho (Hitchcock) ; Pursued (Walsh) ; Way of a Gaucho (Tourneur).

Jean-André Fieschi. — 1. Vertigo (Hitchcock) ; 2. Bringing Up Baby (Hawks) ; 3. Moonfleet (Lang) ; 4. The Searchers (Ford) ; 5. The Shanghai Gesture (Sternberg) ; 6. Duck Soup (McCarey) ; The Miracle Worker (Penn) ; Splendor in the Grass (Kazan) ; 9. Heaven Can Wait (Lubitsch) ; 10. The Quiet American (Mankiewicz).

Jean-Luc Godard. — 1. Scarface (Hawks) ; 2. The Great Dictator (Chaplin) ; 3. Vertigo (Hitchcock) ; 4. The Searchers (Ford) ; 5. Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; 6. The Lady From Shanghai (Welles) ; 7. Bigger Than Life (Ray) ; 8. Angel Face (Preminger) ; 9. To Be Or Not to Be (Lubitsch) ; 10. Dishonored (Sternberg).

Jacques Goimard. — 1. Only Angels Have Wings (Hawks) ; 2. While the City Sleeps (Lang) ; 3. The Searchers (Ford) ; 4. Rally 'Round the Flag, Boys ! (McCarey) ; 5. Bonjour Tristesse (Preminger) ; 6. The Band Wagon (Minnelli) ; 7. The Quiet American (Mankiewicz) ; 8. Wind Across the Everglades (Ray) ; 9. The Asphalt Jungle (Huston) ; 10. Give a Girl a Break (Donen).

Fereydoun Hoveyda. — (Sans ordre) : The Prowler (Losey) ; Party Girl (Ray) ; Duck Soup (McCarey) ; The Magnificent Ambersons (Welles) ; Our Daily Bread (Vidor) ; To Be Or Not to Be (Lubitsch) ; Modern Times (Chaplin) ; The Man Who Shot Liberty Valance (Ford) ; The Nutty Professor (Lewis) ; Fury (Lang).

Pierre Kast. — (Par ordre alphabétique des auteurs) : Monsieur Verdoux (Chaplin) ; Monkey Business (Hawks) ; The Birds (Hitchcock) ; Beat the Devil (Huston) ; Wild River (Kazan) ; It's Always Fair Weather (Kelly-Donen) ; The 5 000 Fingers of Dr. T. (Rowland) ; The Great McGinty (Sturges) ; Ruby Gentry (Vidor) ; Citizen Kane (Welles).

Fritz Lang : *Rancho Notorious.*





King Vidor : *Ruby Gentry.*

André S. Labarthe. — 1. The Long Voyage Home (Ford) ; Bringing Up Baby (Hawks) ; The Searchers (Ford) ; Under Capricorn (Hitchcock) ; Heaven Can Wait (Lubitsch) ; 6. Othello (Welles) ; The Shanghai Gesture (Sternberg) ; Monsieur Verdoux (Chaplin) ; North By Northwest (Hitchcock) ; The Miracle Worker (Penn).

Michel Mardore. — (Par ordre alphabétique) : Band of Angels (Walsh) ; The Barefoot Contessa (Mankiewicz) ; Confidential Report (Welles) ; Heaven Can Wait (Lubitsch) ; Northwest Passage (Vidor) ; Rancho Notorious (Lang) ; Sergeant York (Hawks) ; Some Came Running (Minnelli) ; Vertigo (Hitchcock) ; Wild River (Kazan).

Luc Moullet. — 1. The River (Renoir) ; 2. Rebel Without a Cause (Ray) ; 3. Scarface (Hawks) ; 4. Rear Window (Hitchcock) ; 5. You Only Live Once (Lang) ; 6. Rio Bravo (Hawks) ; 7. Vertigo (Hitchcock) ; 8. The Fountainhead (Vidor) ; 9. While the City Sleeps (Lang) ; 10. The Diary of a Chambermaid (Renoir).

Jean Narboni. — 1. The Diary of a Chambermaid (Renoir) ; 2. The Birds (Hitchcock) ; 3. To Have and Have Not (Hawks) ; 4. Bitter Victory (Ray) ; 5. Beyond a Reasonable Doubt (Lang) ; 6. Bonjour Tristesse (Preminger) ; The Quiet American (Mankiewicz) ; 8. To Be Or Not to Be (Lubitsch) ; 9. A Time to Love and a Time to Die (Sirk) ; 10. The Man Who Shot Liberty Valance (Ford).

Dominique Rabourdin. — 1. Band of Angels (Walsh) ; Moonfleet (Lang) ; The Ghost and Mrs. Muir (Mankiewicz) ; Forever Amber (Preminger) ; 5. The Band Wagon (Minnelli) ; Tennessee's Partner (Dwan) ; Wichita (Tourneur) ; Run of the Arrow (Fuller) ; An Affair to Remember (McCarey) ; Rio Bravo (Hawks).

Jacques Rivette. — (Par ordre chronologique) : Scarface (Hawks) ; You Only Live Once (Lang) ; The Grapes of Wrath (Ford) ; Citizen Kane (Welles) ; Monsieur Verdoux (Chaplin) ; They Live By Night (Ray) ; On the Town (Kelly-Donen) ; North By Northwest (Hitchcock) : Splendor in the Grass (Kazan) ; The Cool World (Clarke).

Bertrand Tavernier. — 1. The Hanging Tree (Daves) ; 2. Pursued (Walsh) ; 3. Moonfleet (Lang) ; 4. Angel Face (Preminger) ; 5. An Affair to Remember (McCarey) ; 6. To Have and Have Not (Hawks) ; 7. Silver Lode (Dwan) ; Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; 9. The Band Wagon (Minnelli) ; 10. The Searchers (Ford).

François Truffaut. — (Par ordre chronologique) : Scarface (Hawks) ; You Only Live Once (Lang) ; The Magnificent Ambersons (Welles) ; Notorious (Hitchcock) ; The Woman On the Beach (Renoir) ; The Saga of Anatahan (Sternberg) ; Johnny Guitar (Ray) ; Rear Window (Hitchcock) ; A King in New York (Chaplin) ; North By Northwest (Hitchcock).

François Weyergans. — (Par ordre alphabétique) : The Barefoot Contessa (Mankiewicz) ; Bitter Victory (Ray) ; Bonjour Tristesse (Preminger) ; Hatari (Hawks) ; Rally 'Round the Flag, Boys ! (McCarey) ; Rancho Notorious (Lang) ; Singin' in the Rain (Kelly-Donen) ; Touch of Evil (Welles) ; Vertigo (Hitchcock).

Orson Welles : *The Lady From Shanghai.*



LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

●	inutile de se déranger
*	à voir à la rigueur
**	à voir
***	à voir absolument
****	chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Jean-Luc Godard	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Nutty Professor (J. Lewis)	**	****	***		***	***	****	***	****	**
Main basse sur la ville (F. Rosi)	***	***	****	***	***	***	*	**	**	***
Le Monde d'Apu (S. Ray)	**	***	***	**	****	**	***		**	***
Journal intime (V. Zurlini)	**	****	***	***	**	**	***	*	*	**
Hallelujah the Hills (A. Mekas)	**	***	***	**		**	*	**	**	**
En compagnie de Max Linder	***	**	***	**	**	**	*	**	*	***
L'enfance d'Ivan (A. Tarkovski)	**	*	**	*			*		*	***
La Maîtresse (V. Sjöman)	●	●	*	*	**	**		**	***	*
Cléopâtre (J.-L. Mankiewicz)	*	●	**	*	***	●	****	**	●	●
Peau de banane (M. Ophuls)	**	**	*	**	*		●	*	*	*
Inconnu aux services (F. Rademakers)		*				●	*	**	**	
Panique à l'Ouest (J. Sheldon)		*							*	
Le Journal d'un fou (R. Coggio)	*	*	●	*	*	*		●	●	*
Château en Suède (R. Vadim)	*	●	●	**	●	●		●	●	*
Pouic-Pouic (J. Girault)		*	●				●	●		
La Foire aux cancres (L. Daquin)	●	●	●	*	●		●	●		*
D'où viens-tu Johnny ? (N. Howard)	●	●	●	*	●	●	●	●		●
L'Epave (M. Cacoyannis)	●	●	●	●	*		●	●	●	●
Les Séquestrés d'Altona (V. de Sica)	●	●	●	●	●	●		●	●	*
Méfiez-vous mesdames (A. Hunebelle)		●						●		
Chair de poule (J. Duvivier)	●	●	●					●	●	●

Films sortis à Paris du 16 Octobre au 26 Novembre 1963

14 FILMS FRANÇAIS

L'Assassin connaît la musique, film de Pierre Chenal, avec Paul Meurisse, Maria Schell, Sylvie Bréal, Jacques Dufilho. — Afin d'épouser cette paisible villa, loin de la musique concrète de la capitale, un compositeur pratique le meurtre en série. Film drôle où l'on ne rit pas. Meurisse use le prêt à porter que lui a confectionné Lautner.

Blague dans le coin, film de Maurice Labro, avec Fernandel, Eliane d'Almeida, Perrette Pradier, François Maistre, Jacques Monod. — Fernandel tente de renouveler son voyage en Amérique : luttes de gangs entre night-clubs. Le résultat est pire (c'est possible) que *L'Ennemi public*.

Le Bon Roi Dagobert, film de Pierre Chevalier, avec Fernandel, Gino Cervi, Marthe Mercadier, Pascale Roberts, Dario Moreno, Jacques Dufilho, Darry Cowl. — Ne nous met pas la tête à l'envers.

Chair de poule, film de Julien Duvivier, avec Robert Hossein, Georges Wilson, Catherine Rouvel, Jean Sorel, Robert Dalban, Jean Lefebvre, Lucien Raimbourg. — Hécatombes autour d'*un magot*. *Tout le monde trompe* tout le monde : c'est une histoire de James Hadley Chase, dont Barjavel et Duvivier ont tout juste respecté la misanthropie sordide, les obsessions maladives et le ridicule involontaire. C'est plat, étriqué, et pourtant sans essai de justification « intellectuelle ».

Château en Suède, film en Scope et en couleurs de Roger Vadim, avec Monica Vitti, Jean-Claude Brialy, Curd Jurgens, Jean-Louis Trintignant, Suzanne Flon, Françoise Hardy. — Plus spectral qu'un manoir écossais. Sur l'écran, des formes colorées, qui revêtent par *accident* l'allure d'êtres humains. On hésite à demander *à quoi ça sert* : l'objet inutile, c'est surréaliste, et le film de Vadim ne mérite pas cet honneur. Au-delà du néant, se devine une velléité de comédie noire.

D'où viens-tu Johnny ?, film en Scope et en couleurs de Noël Howard, avec Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Evelyne Dandry, Fernand Sardou, Henri Vilbert. — L'idole des jeunes s'est laissé rouler, et chante la gloire des vieilles bedaines qui, comme on sait, tirent toujours d'affaire les jeunots. Histoire de drogue, Camargue soi-disant photogénique, et mise en scène croûlante : *un film amorti* dès sa naissance.

En compagnie de Max Linder. — Voir note dans notre prochain numéro.

Le Feu follet. — Voir critique de Jean-Louis Comolli dans notre numéro 148, page 29.

La Foire aux cancres, film de Louis Daquin, avec Sophie Desmarets, Jean Poiret, Dominique Paturel, Albert Rémy. — Exploitation du traité signé après *La Guerre des boutons* : « L'enfance paiera. » D'après un méprisant recueil de bévues enfantines, six sketches de patronage : la paix dagogique règne.

Le Journal d'un fou, film de Roger Coggio, avec Roger Coggio, Dorothée Blank. — Gogol, et le souvenir d'*Henri IV*, actualisés par un comédien narcissique interprétant le rôle d'un *schizophrène mégalomane*. Coggio, avec infiniment de naïveté, pousse l'absence de paradoxe jusqu'à provoquer une réelle gêne chez le spectateur. Mais les vapeurs de l'ennui ôtent aux mauvaises têtes le désir de poser ce genre de questions.

Méfiez-vous, mesdames, film en Scope d'André Hunebelle, avec Paul Meurisse, Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Gaby Sylvia, Sandra Milo. — Et mesdemoiselles, et vous, messieurs. Encore Paul Meurisse en tombeur de ces dames, dans une comédie *irrisible*.

Peau de banane, film en Scope de Marcel Ophuls, avec Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Alain Cuny, Gert Froebe, Claude Brasseur, Jean-Pierre Marielle. — Anodine pochade, à base d'escroqueries trop faciles pour être vraies. Il n'y a rien à dire. *Si l'on glisse dessus*, on est certain de ne pas tomber de haut, même en songeant à la postérité. Cela dit, grâce aux comédiens, on peut sourire : détail peu commun dans le cinéma français de « divertissement ».

Pouic-pouic, film de Jean Girault, avec Louis de Funès, Philippe Nicaud, Jacqueline Maillan, Mireille Darc, Guy Tréjean. — Inverse du précédent. Prototype de l'histoire qui se voudrait hurluberlue, compliquée comme un vaudeville de Feydeau, trépidante, aérienne et où chacun, des comédiens au réalisateur, semble avoir chaussé des semelles de plomb. Girault et Jacques Vilfrid *aiment peut-être la comédie américaine*, mais le prouvent bien mal : Philippe Nicaud n'est pas Cary Grant, même si Mireille Darc est Mireille Darc.

Scaramouche, film en Scope et en couleurs d'Antonio Isasi Issasmendi, avec Gérard Barray, Michèle Girardon, Gianna Maria Canale, Yvette Lebon. — Ce Scaramouche de co-production franco-italo-espagnole est loin de valoir le yankee. Seule particularité : la confrontation de deux voix érotiques, celles de Barray et Girardon.

6 FILMS ITALIENS

Cronaca familiare (*Journal intime*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Il gigante di Metropolis (*Le Géant de Métropolis*), film en Scope et en couleurs d'Emimmo Salvi, avec Bella Cortez, Roldano Lupi, Liana Orfei, Gordon Mitchell. — Miniature vue à la loupe : ce n'est que le Tom Pouce de Lilliput.

Le mani sulla città (*Main basse sur la ville*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Metempsyco (*Le Manoir maudit*), film d'Anthony Kristye, avec Elizabeth Queen, Annie Albert, Thony Maky, Mark Marian. — Une jeune fille revit toutes les nuits, comme dans un cauchemar, une scène d'assassinat particulièrement atroce, dont fut jadis victime une comtesse qui lui ressemblait trait pour trait. A partir de ce beau sujet, un film d'une puérilité désarmante. Seul avantage de la simplesse : les fréquentes scènes de pur sadisme avouent leur fonction de plaisir avec une candide recherche des complications, que ne désavouerait pas un gagman de dessin animé, spécialiste des « tortures ».

Il relitto (*L'Epave*), film de Michael Cacoyannis, avec Van Heflin, Elli Lambetti, Franco Fabrizi, Michael Stellman. — Ce film (qui décrit le naufrage et le sauvetage, au propre, d'un alcoolique) conjoint deux sens du mot « épave ». Cacoyannis en ajoute un troisième.

Sequestrati di Altona (*Les Séquestrés d'Altona*), film de Vittorio de Sica, avec Sophia Loren, Maximilien Schell, Robert Wagner, Fredric March, Françoise Prévost. — Entreprise cosmopolite, disparate au possible, mêlant Brecht, extérieurs lyriques, cinéma intimiste et claustrophilie théâtrale. Le scénario fait éclater la pièce de Sartre et n'offre rien de cohérent pour la remplacer : Abby Mann, dans la lignée de *Jugement à Nuremberg*, attaque l'Occident tout entier, alors que Zavattini « humanise » et absout plus ou moins les uns et les autres ! Hambourg n'est pas Naples.

5 FILMS AMERICAINS

The Brazen Bell (*Panique à l'Ouest*), film en couleurs de James Sheldon, avec Lee J. Cobb, Douglas McClure, Gary Clarke, James Drury, George C. Scott. — Ou l'école des otages. Une fois de plus, les bandits retournent en classe et se cachent lâchement derrière les élèves. En fait, cinq épisodes mis bout à bout d'un feuilleton TV : une idée finale, un acteur « invité » (Scott) rachètent un peu les fabricants.

Cleopatra (*Cléopâtre*). — Voir commentaires de Mankiewicz dans ce numéro, et les nôtres dans le prochain.

Hallelujah the Hills (*Hallelujah les collines*), film d'Adolfas Mekas, avec Peter H. Beard, Sheila Finn, Peggy Stefans, Martin Greenbaum. — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 149.

The Nutty Professor (*Docteur Jerry et Mister Love*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Triomphe de Zorro, film de Franklin Adreon, avec Richard Simmons, Barbara Destar. — Gardons-nous bien de le remettre en question.

2 FILMS SOVIETIQUES

L'Enfance d'Ivan. — Voir note dans notre prochain numéro.

Frères de l'espace, film en couleurs de Dmitri Bogolepov, avec Andrian Nikolaiev et Pavel Popovitch. — Où l'on ne peut manquer d'apprendre certaines choses sur la formation des cosmonautes ; mais beaucoup ne sont pas montrées, et celles qui le sont (tout suspense aboli) de la façon la plus anonyme.

1 FILM ANGLAIS

Jigsaw (*Le Mystère de la villa blanche*), film de Val Guest, avec Jack Warner, Ronald Lewis, Yolande Donlan, Michael Goodliffe. — Sur les falaises de Brighton, le cadavre d'une jeune fille : l'enquête est ouverte. Nous préférons voir Val Guest s'intéresser aux extra-terrestres.

1 FILM ESPAGNOL

Diferente (*Les Enragés*), film en couleurs de Luis Maria Delgado, avec Alfredo Alaria, Manuel Monroy, Sandra Lebrocq, Manuel Barrio, Mara Laso. — « *Drame chorégraphique* », comme dit un hebdomadaire d'information. Toujours le conflit des générations : sa famille en voulait faire un *calculateur*, ce fut danseur qu'il devint. Une manière de progressisme dans le cinéma ibérique...

1 FILM HOLLANDAIS

Als twee druppels water (*Inconnu aux services secrets*). — Voir note dans notre prochain numéro.

1 FILM INDIEN

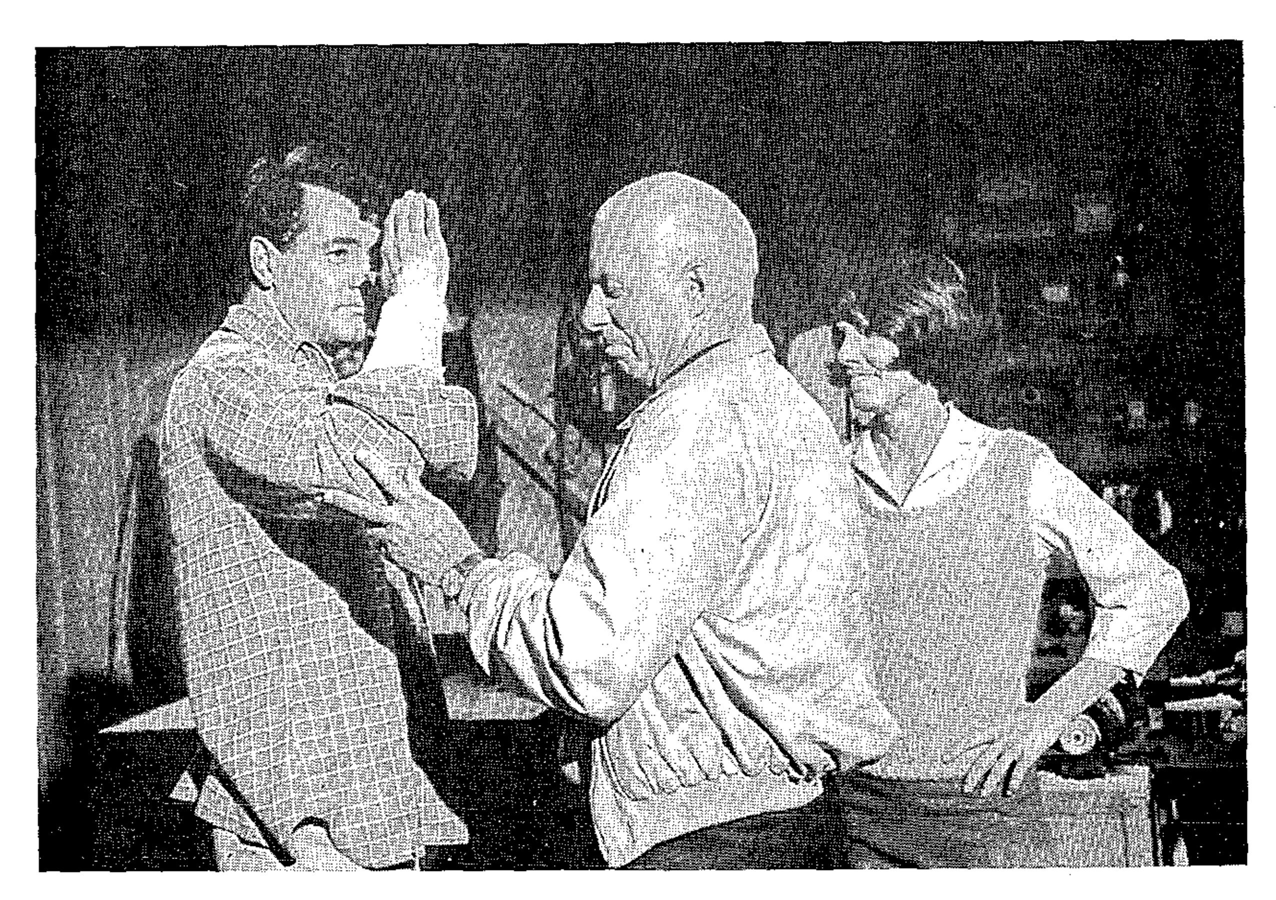
Apur Sansar (*Le Monde d'Apu*). — Voir note dans notre prochain numéro.

1 FILM SUEDOIS

Alskärinnan (*La Maîtresse*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 FILM SUISSE

Les Filles du dieu soleil, film en couleurs d'Alexander Swiagenin, avec la participation de jeunes naturistes. — Autres visages de la neutralité helvétique.



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42,90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

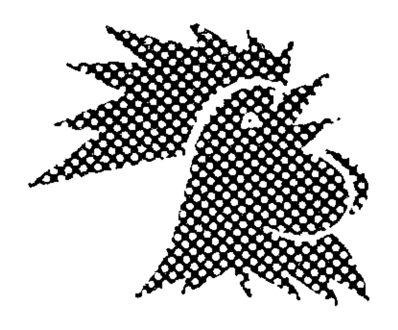
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 4e trimestre 1963.



Au terme de cette Longue Marche, que nous reste-t-il d'autre à faire, que remercier quelques-uns de ceux sans qui ce numéro n'eut pas été possible ?

Et d'abord, les éditions de l'Université Libre de Bruxelles, qui nous ont autorisés à reproduire le texte de Jean-Claude Batz ;

puis messieurs William Claxton, auteur des photographies exclusives reproduites pages 43 et 49, et Pierre Zucca, de celles des pages 183, 186 et 190 ;

messieurs James Baes, James R. Silk (et la revue « Cinema ») ; la « MacLean's Review » ; ainsi que mademoiselle Marielle de Lesseps et monsieur Noël Burch, pour leur collaboration masquée mais efficace ;

et tous ceux que nous *oublions* (puissent-ils ne pas nous en tenir rigueur).

CAHIERS DU CINÉMA.


CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 9 F



Fredric March, président des Etats-Unis, dans SEVEN DAYS IN MAY, de John Frankenheimer. Autres interprètes : Burt Lancaster, Kirk Douglas et Ava Gardner. (Production Douglas-Hecht-Lancaster, distribuée par PARAMOUNT)